MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 12253080 1

M
2
P155
Vyp.12

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761122530801

П
М
И

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

USSR RESEARCH INSTITUTE OF ART

# ПАМЯТНИКИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ВЫПУСК
12

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
Ю. В. КЕЛДЫШ
(главный редактор)
А. П. ЗОРИНА
Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА
(ответственный секретарь)
Е. М. ЛЕВАШЕВ
О. Е. ЛЕВАШЕВА
В. В. ПРОТОПОПОВ
В. В. РУБЦОВА
Г. В. СВИРИДОВ

# MONUMENTS OF RUSSIAN MUSIC

part
12

EDITORIAL BOARD
YURI KELDYSH
(Editor-in-Chief)

LUDMILA KORABELNIKOVA
(Executive Secretary)
YEVGENI LEVASHEV
OLGA LEVASHEVA
VLADIMIR PROTOPOPOV
VALENTINA RUBTSOVA
GEORGI SVIRIDOV
ANGELINA ZORINA

# IVAN KHANDOSHKIN
# WORKS FOR VIOLIN

COMPILED, EDITED,
RESEARCHED AND PUBLISHED
BY I. M. YAMPOLSKY AND B. V. DOBROKHOTOV

COMMENTARY BY B. V. DOBROKHOTOV

MOSCOW "MUZYKA" 1988

# И. Е. ХАНДОШКИН
# СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ

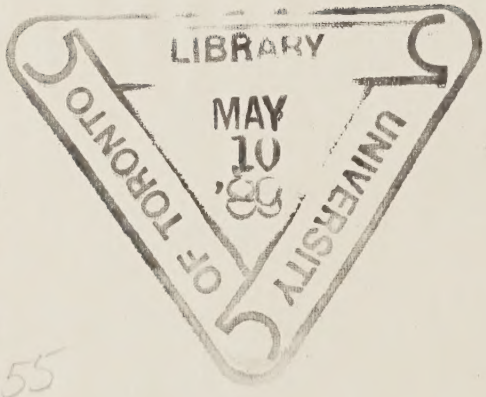
СОСТАВЛЕНИЕ, ПУБЛИКАЦИЯ,
РЕДАКЦИЯ И ИССЛЕДОВАНИЯ
И. М. ЯМПОЛЬСКОГО и Б. В. ДОБРОХОТОВА

КОММЕНТАРИИ Б. В. ДОБРОХОТОВА

МОСКВА «МУЗЫКА» 1988

Редактор тома
О. ЛЕВАШЕВА

Editor of the Volume
Olga LEVASHEVA



LIBRARY
MAY 10 '89
UNIVERSITY OF TORONTO

M
2
P155
vyp.12

X $\frac{5207010000-368}{026(01)-88}$ 383-88

© Издательство «Музыка», 1988 г.

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Иван Евстафьевич Хандошкин — прославленный скрипач-виртуоз — принадлежит к блистательной плеяде русских музыкантов, заложивших в конце XVIII века основы отечественной профессиональной композиторской школы. Из ряда своих современников Хандошкин выделялся тем, что объединял в себе творца и выдающегося концертирующего исполнителя. Если интересы русских композиторов той поры в основном тяготели к сценической музыке, то Хандошкин полностью посвятил себя музыке инструментальной.

Произведения Хандошкина, опубликованные при его жизни, сохранились лишь в единичных экземплярах, даже издания 40-х и 50-х годов нашего столетия стали библиографической редкостью. Настоящее собрание сочинений Хандошкина представляет широкий и всесторонний интерес не только для историков, но также для исполнителей и слушателей, являясь первой научной публикацией инструментальной музыки XVIII века в серии «Памятники русского музыкального искусства».

Инициатор этого издания — Израиль Маркович Ямпольский, выдающийся советский музыковед, многие десятилетия посвятивший собиранию и изучению нотных и биографических материалов, связанных с Хандошкиным. В конце 40-х — начале 50-х годов Ямпольский подготовил к изданию ряд сочинений прославленного скрипача: три сонаты и арию для скрипки соло (1949), шесть российских песен с вариациями для двух скрипок (1950), сонату для скрипки с басом (1950). Кроме того, в 1947 году был издан концерт для альта, приписываемый Хандошкину.

В книге «Русское скрипичное искусство» (М.—Л., 1951) Ямпольский посвятил одну главу обстоятельному исследованию жизни и творчества Хандошкина. В приложении к книге опубликованы по рукописям восемнадцать песен с вариациями Хандошкина. Это была последняя публикация произведений Хандошкина, осуществленная ученым. Его вклад в изучение темы «Хандошкин» чрезвычайно значителен.

После издания книги о русском скрипичном искусстве Ямпольский продолжал пополнять свою обширную картотеку материалов по Хандошкину, получил фотокопии со всех известных в настоящее время его сочинений. Пересмотрев и внимательно изучив собранные материалы, исследователь пришел к выводу, что первые, изданные им в 40-х годах произведения — концерт для альта и «Чувствительная ария» — не являются подлинными сочинениями Хандошкина и написаны после его смерти. Возникло также сомнение в подлинности приписываемых Хандошкину фортепианных вариаций на тему песни «Выйду ль я на реченьку». Видимо, Хандошкин, так же как и Паганини, был автором музыки только для струнных инструментов. Решающим подтверждением этого вывода явилось письмо к Н. И. Соймоновой от 29 апреля 1801 года, в котором прямо указывалось, что Хандошкин «на фортепиано говорит не писывал, а все на скрипку»[1].

Сложнее обстояло дело с гитарными сочинениями Хандошкина, о которых упоминает в своей книге М. Стахович: «Гитарные ноты Хандошкина случалось мне видеть один только раз, лет двадцать тому назад, в Малороссии, в г. Пирятине, у г. штатного смотрителя тамошнего училища, который прежде играл на гитаре. Это одна из лучших вещей, которые когда-либо были написаны для нашего инструмента»[2].

Ямпольский долго пытался найти эти ноты, искал их и другой «хандошкиновед» Г. Ф. Фесечко, но, к сожалению, гитарные произведения Хандошкина не были обнаружены. Либо они безвозвратно утрачены,

---

[1] Письма к Н. И. Соймоновой от разных лиц. МГОА, 5 отд., оп. 1870, св. 1, ед. хр. 3, л. 74.

[2] Стахович М. История семиструнной гитары. Спб., 1864, с. 6.

либо их вообще не существовало. Можно предположить, что Стахович видел переложения для гитары скрипичных произведений Хандошкина.

Одновременно ученый разыскивал оркестровые произведения Хандошкина — его два полонеза «Молодка, молодка молодая» и «Как у нас в садочке», о продаже которых было объявление в «Московских ведомостях»[3], но эти произведения также не были обнаружены.

Не подтвердились сведения о первом издании произведений Хандошкина, содержащиеся в «Московских ведомостях»: «В университетской книжной лавке продается шесть сонатов на две скрыпки, сочиненные Иваном Хандошкиным, музыкантом придворной ее величества капеллы, печатанные в Амстердаме, цена 3 руб.»[4] Это издание Ямпольский разыскивал во многих библиотеках и архивах Советского Союза, запрашивал и хранилища Амстердама, но обнаружить его не удалось. Возникло предположение, не допущена ли в объявлении ошибка, не являются ли «шесть сонатов» «шестью вариациями», о продаже которых мы знаем по объявлению в газетах 1783 года.

Интересовала исследователя и музыка Хандошкина к «Песне гренадерской» Петра Карабанова. О существовании этой музыки мы знаем по примечанию, помещенному после текста песни в ее первом издании: «Музыку на сию песню можно получить у Ивана Евстафьевича Хандошкина, его сочинения»[5]. В «Новейшем полном и всеобщем песеннике...» (Спб., 1818) имеется примечание к этой песне: «Насмешка веселых гренадеров над новобранными рекрутами, на голос «Из-под дуба, из-под вяза»[6]. Записи этой песни у Хандошкина не имеется, или, во всяком случае, она не дошла до нас.

И все же, несмотря на ряд несомненных утрат, благодаря исследованиям Ямпольского и других музыковедов до нашего времени дошел значительный нотный и биографический материал, позволяющий составить достаточно ясное представление об этом выдающемся скрипаче-композиторе.

Решив подготовить издание собрания сочинений Хандошкина, собрав обширный материал и набросав общий план издания, Ямпольский умер, не успев завершить свой труд.

Я, как друг покойного ученого, постарался закончить то, что он не успел сделать. Объем работы оказался значительно большим, чем предполагалось вначале. Необходимо было подготовить к академическому изданию сорок два вариационных цикла и четыре сонаты Хандошкина, свести в партитуры ряд произведений для двух инструментов, переписать с автографа и отредактировать заново сонату для скрипки и баса, изданную в редакции И. М. Ямпольского и В. Я. Шебалина, тщательно сверить с рукописями и первыми изданиями нотный текст всех произведений.

В данный выпуск «Памятников русского музыкального искусства» включены только бесспорные произведения Хандошкина. В некоторых случаях потребовалось критически отнестись к прежним публикациям.

Так, изданный в 1792 году Т. Полежаевым сборник «Новый российский песенник, или Собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гуслях, клавикордах, скрипках и духовых инструментах» в числе других произведений включает пятнадцать песен с вариациями для скрипки, приписываемых исследователем Г. Ф. Фесечко Хандошкину. Однако многое в этом сборнике не соответствует всем известным нам изданным произведениям композитора: нет обозначения темпов, одни произведения даны только в виде тем без вариаций, другие — только в виде вариаций без темы, отсутствуют лиги и обозначения динамики, нотный текст изобилует опечатками, цифровые обозначения вариаций указаны лишь эпизодически и неправильно. Песенный сборник носит печать небрежности и спешки, что совсем не характерно для всех других изданных сочинений Хандошкина. Фамилия его в этом сборнике не указана.

Смущает и то, что в 1792 году, в период расцвета творчества Хандошкина, появился такой песенник, выпущенный более чем второстепенным издательством, тогда как все известные, в том числе и более поздние, издания сочинений Хандошкина выходили у видных нотоиздателей в превосходной гравировке. Все это наводит на

---

[3] 1786, № 88 и 89.

[4] 1781, № 104.

[5] «Из стихотворений Петра Карабанова». Спб., 1795, с. 10. Петр Матвеевич Карабанов (1764—1829) — поэт и переводчик, член Российской академии. Служил в канцелярии кн. Потемкина.

[6] См. также: Песни и романсы русских поэтов. М.—Л., 1961, с. 983.

мысль, что некоторые циклы Хандошкина были просто приспособлены издателем для данного песенника, вероятно, без ведома автора. Поэтому этот сборник не включен в серию «Памятников русского музыкального искусства».

Что же касается двух рукописных сборников песен с вариациями, помеченных фамилией Хандошкина, то они могут, по-видимому, рассматриваться лишь как «заготовки» к будущим изданиям его сочинений.

Рукописный сборник «Chansons Russes» (Библиотека Московской консерватории, отдел редкостей № 2 Л 135 44) включает восемнадцать вариационных циклов Хандошкина, причем некоторые из них повторены в последующих прижизненных изданиях. В случаях буквальных повторов эти произведения исключены из публикуемого рукописного сборника, но с соответствующими указаниями, куда именно вошли данные циклы.

Так же выборочно дается материал песенного рукописного сборника «Русские песни Хандошкина» (Государственная библиотека имени Ленина, рукописный отдел ф. 218/544). Из этого сборника два цикла буквально воспроизведены в издании «Две русские песни», ор. 4. Третий цикл рукописного сборника «Косари» представляет самостоятельный вариант, значительно отличающийся от первоначальной версии, и, следовательно, входит в состав данного тома.

Нотный текст всех произведений Хандошкина приведен в соответствие с правилами, принятыми для публикации серии «Памятники русского музыкального искусства». Устаревшая система вязок изменена по современному образцу, кроме случаев, когда направление штилей показывает важные детали голосоведения. Аппликатура, предложенная Ямпольским в опубликованных им сочинениях Хандошкина, в данное издание не включена, но везде сохранены скупые обозначения аппликатуры, принадлежащие самому Хандошкину. Необходимые редакционные дополнения (лиги, динамика) заключены в квадратные скобки. Подразумевающиеся лиги (движение в одном голосе на фоне выдержанного звука в другом) в бесспорных случаях добавлены редактором. Случайные знаки альтерации, иногда поставленные Хандошкиным в одной октаве и неповторенные в других, а также подчас просто пропущенные, введены редактором без оговорок и лишь в отдельных сомнительных местах заключены в квадратные скобки. Мелизмы (форшлаги) в большинстве случаев расшифрованы в основном тексте.

Несколько слов о добавлениях, внесенных редактором.

В первом цикле ор. 4 партия баса отсутствует. Судя по тому, что тема абсолютно идентична снабженной басом теме вариаций («При долинушке») из первого рукописного сборника, редактор счел возможным приложить к данной песне с вариациями эту партию баса, дав ее мелким шрифтом.

Второй цикл этого опуса («То теряю, что люблю») изложен с остинатным басом, что совершенно не характерно для зрелых произведений Хандошкина. Ввиду этого в данном цикле партия второго голоса дана в расшифровке редактора (мелким шрифтом).

Исследовательский раздел настоящего издания включает две статьи: первая «Жизненный и творческий путь И. Е. Хандошкина» принадлежит И. М. Ямпольскому, вторая «Стиль И. Е. Хандошкина» — Б. В. Доброхотову.

За предоставление фотокопий всего нотного материала с рукописей и первых изданий произведений Хандошкина, а также картотеки И. М. Ямпольского редактор данного издания приносит глубокую благодарность вдове своего покойного друга Полине Виссарионовне Баскаковой.

Б. В. Доброхотов

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ХРАНИЛИЩ РУКОПИСНЫХ И ПЕЧАТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва).

ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

ГИАЛО — Государственный исторический архив Ленинградской области.

ИРЛИ — Институт русской литературы АН СССР (Ленинград).

МГОА — Московский государственный областной архив.

ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва).

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва).

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Ленинград).

# И. Е. ХАНДОШКИН
# СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ

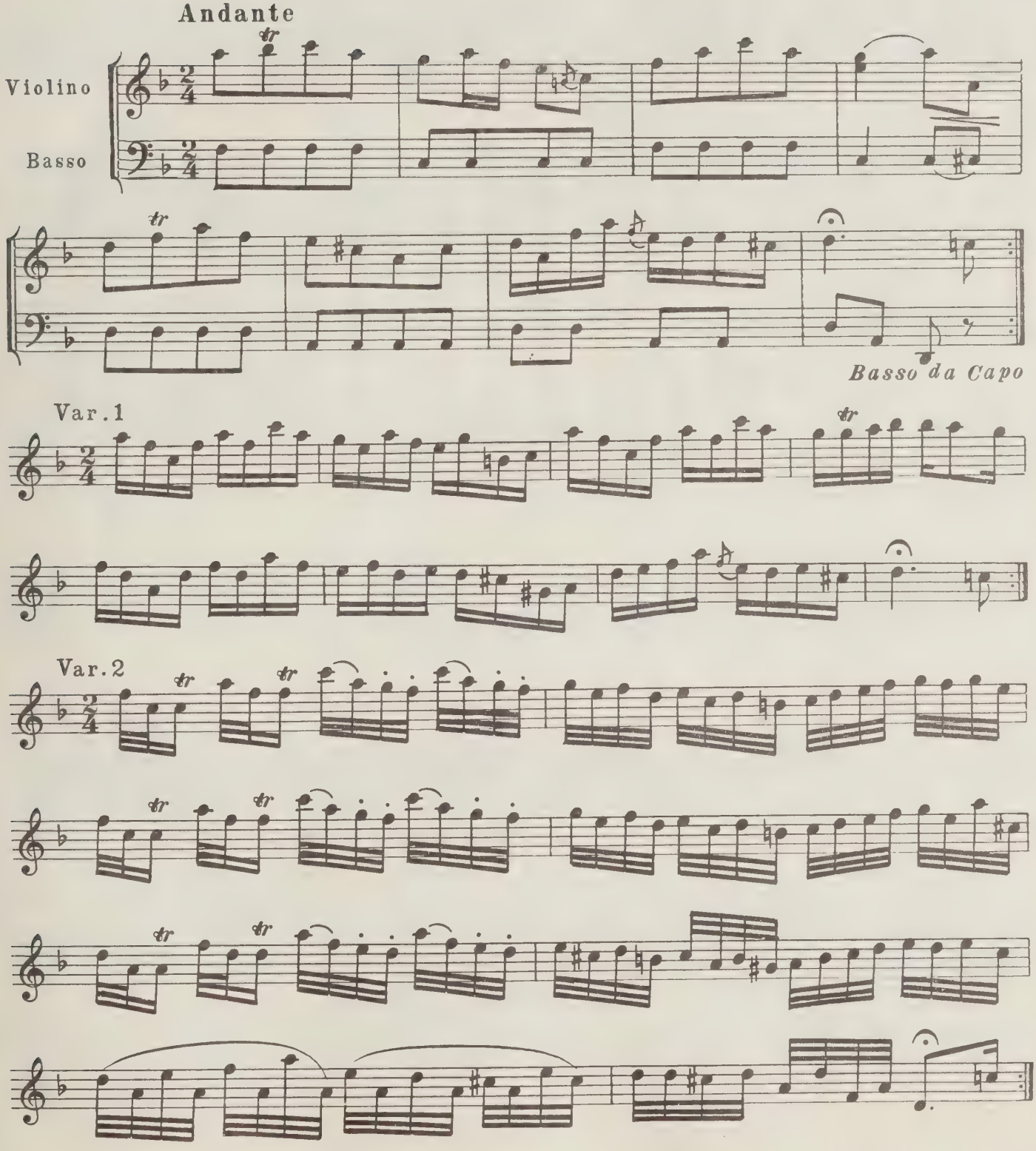
---

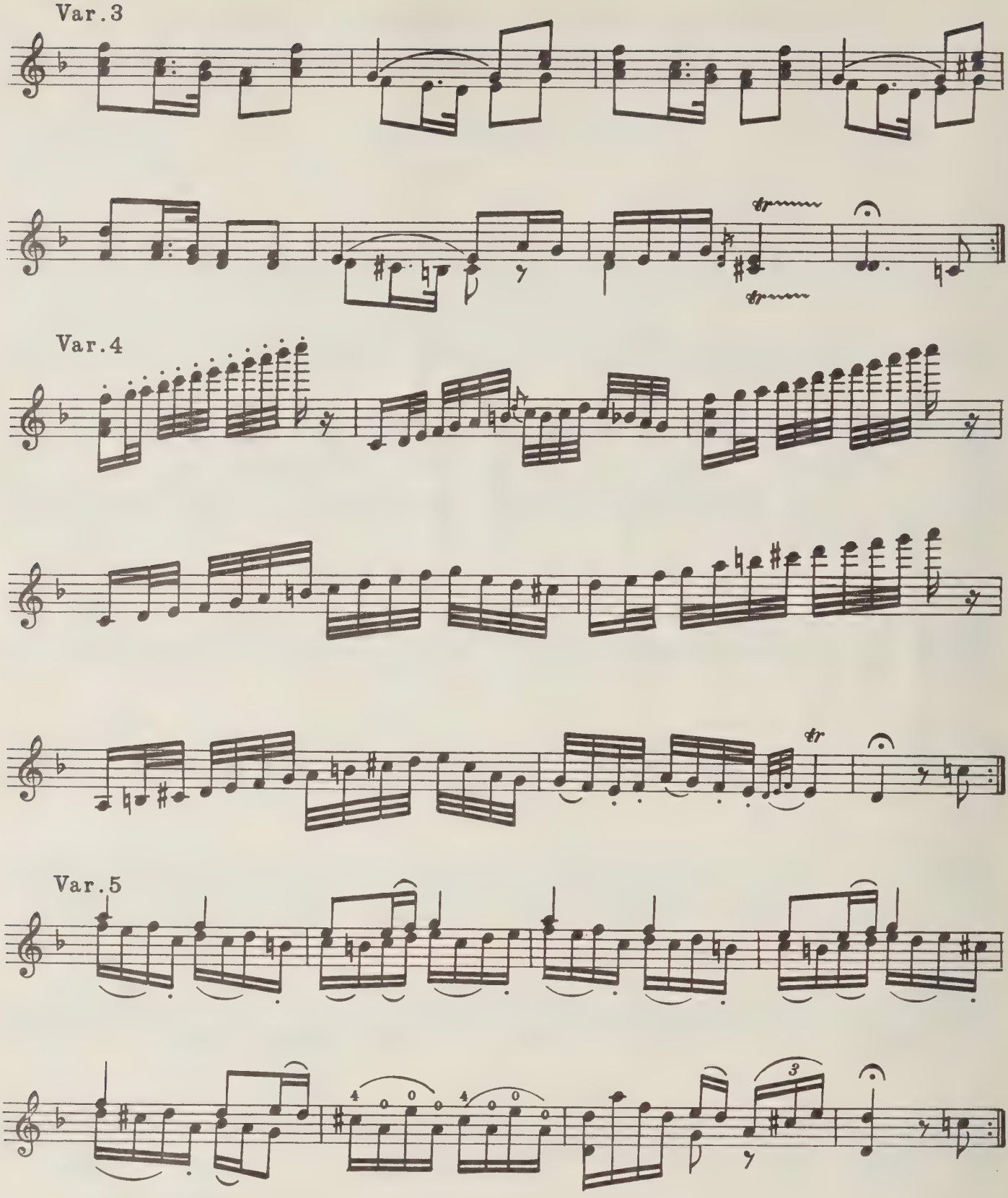
# IVAN KHANDOSHKIN
# WORKS FOR VIOLIN

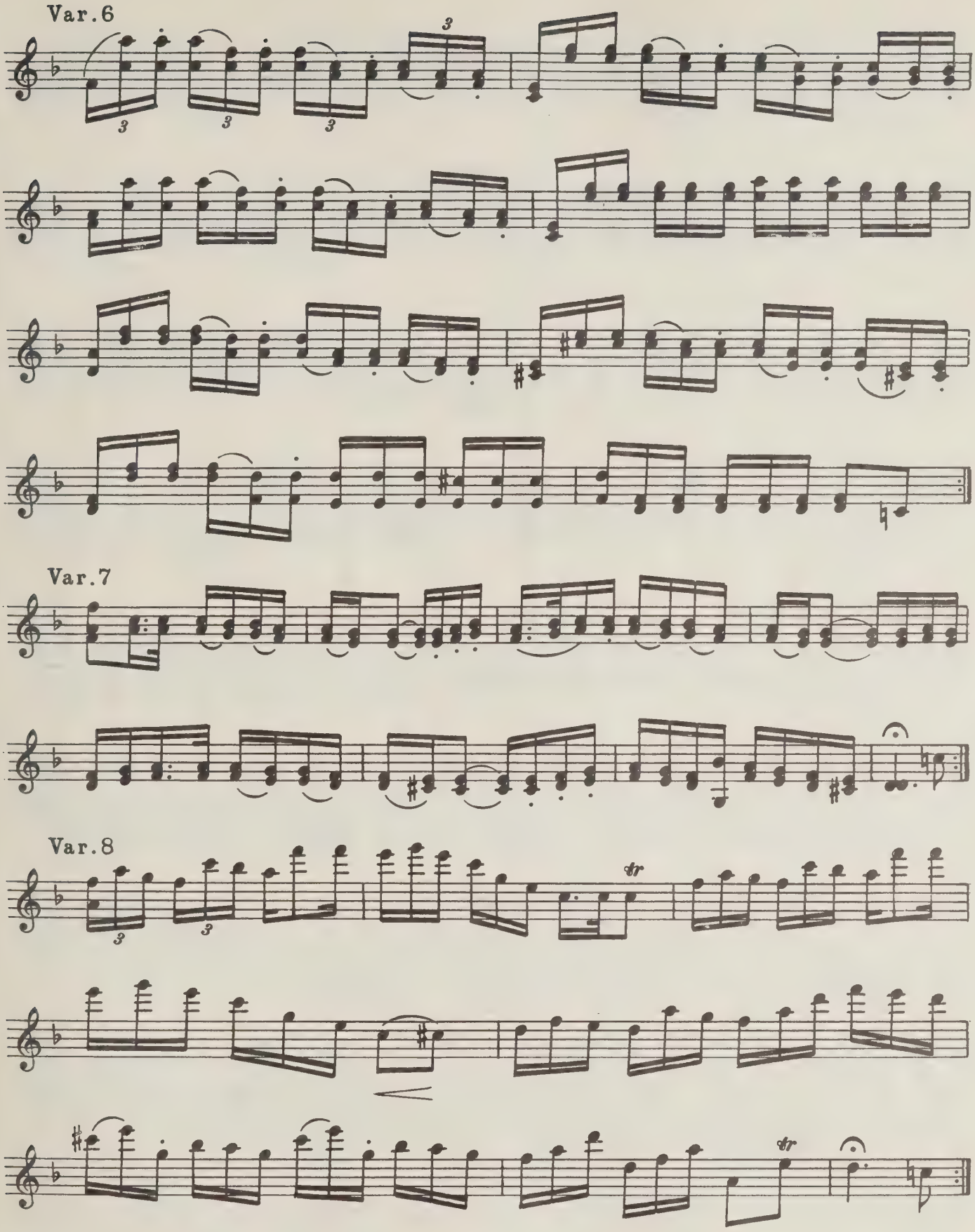
# РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

## 1. При долинушке

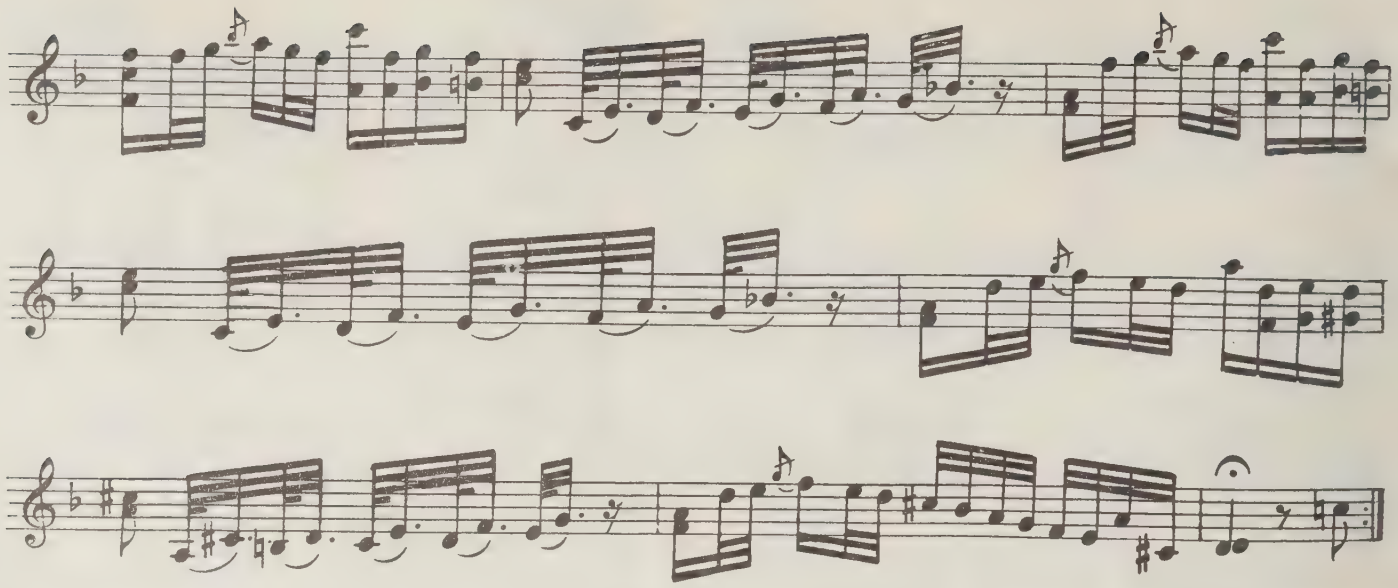
И. ХАНДОШКИН
( 1747 - 1804 )



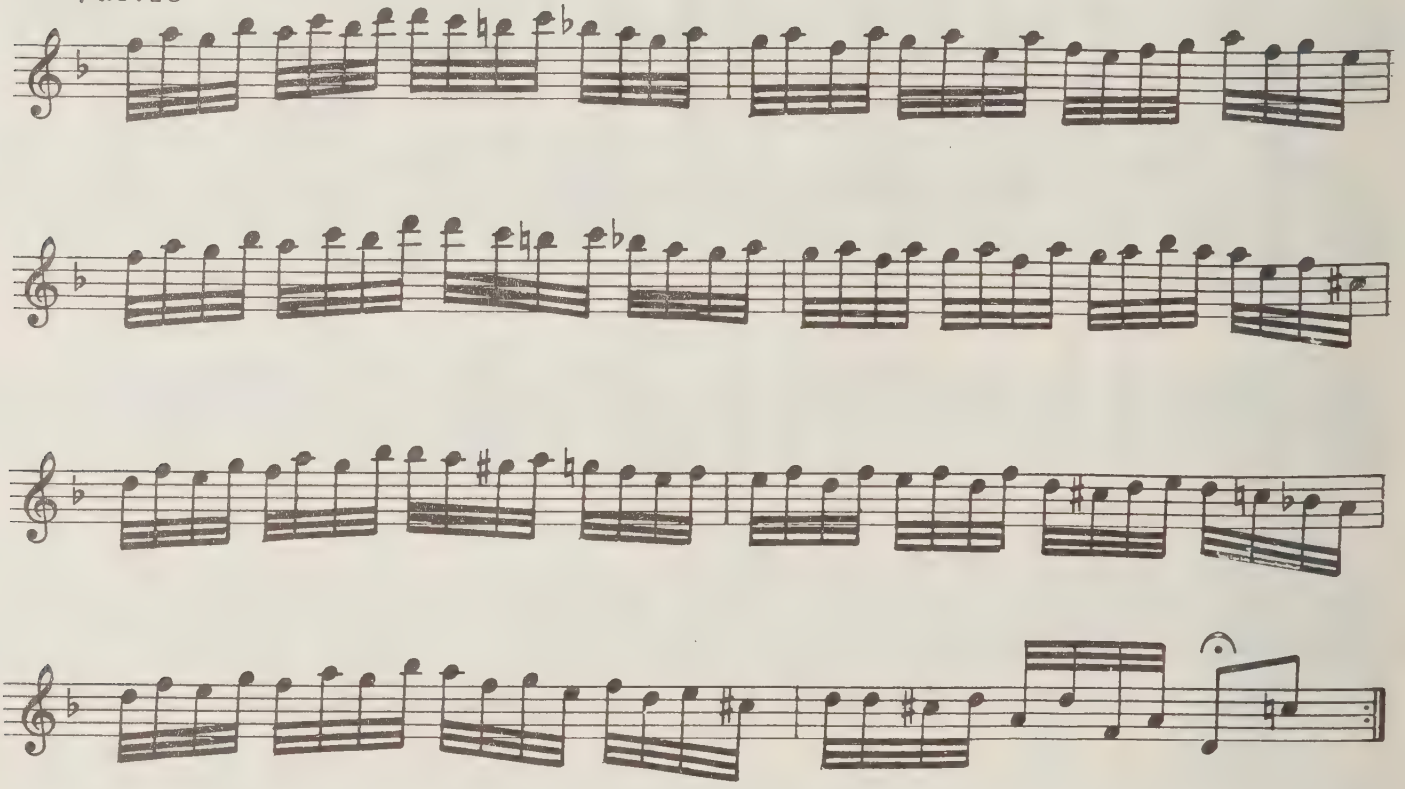

Var.3
Var.4
Var.5


Var.6
Var.7
Var.8
tr
tr

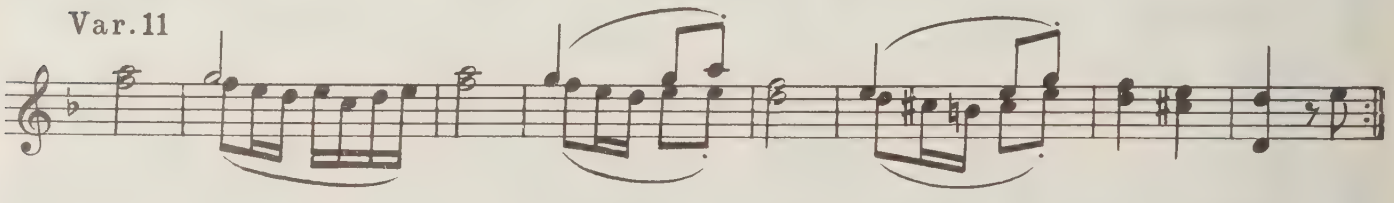
Var. 9

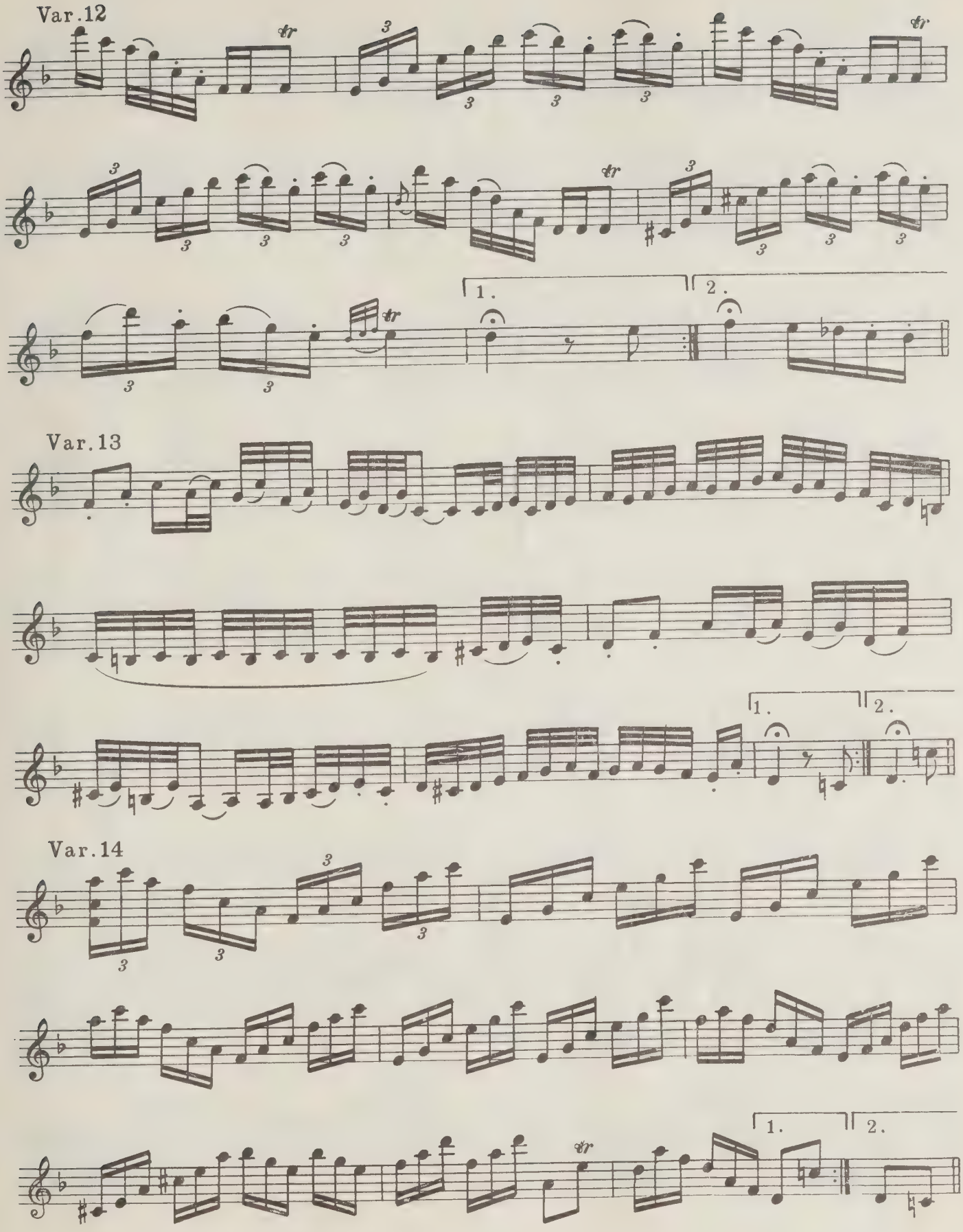


Var. 10

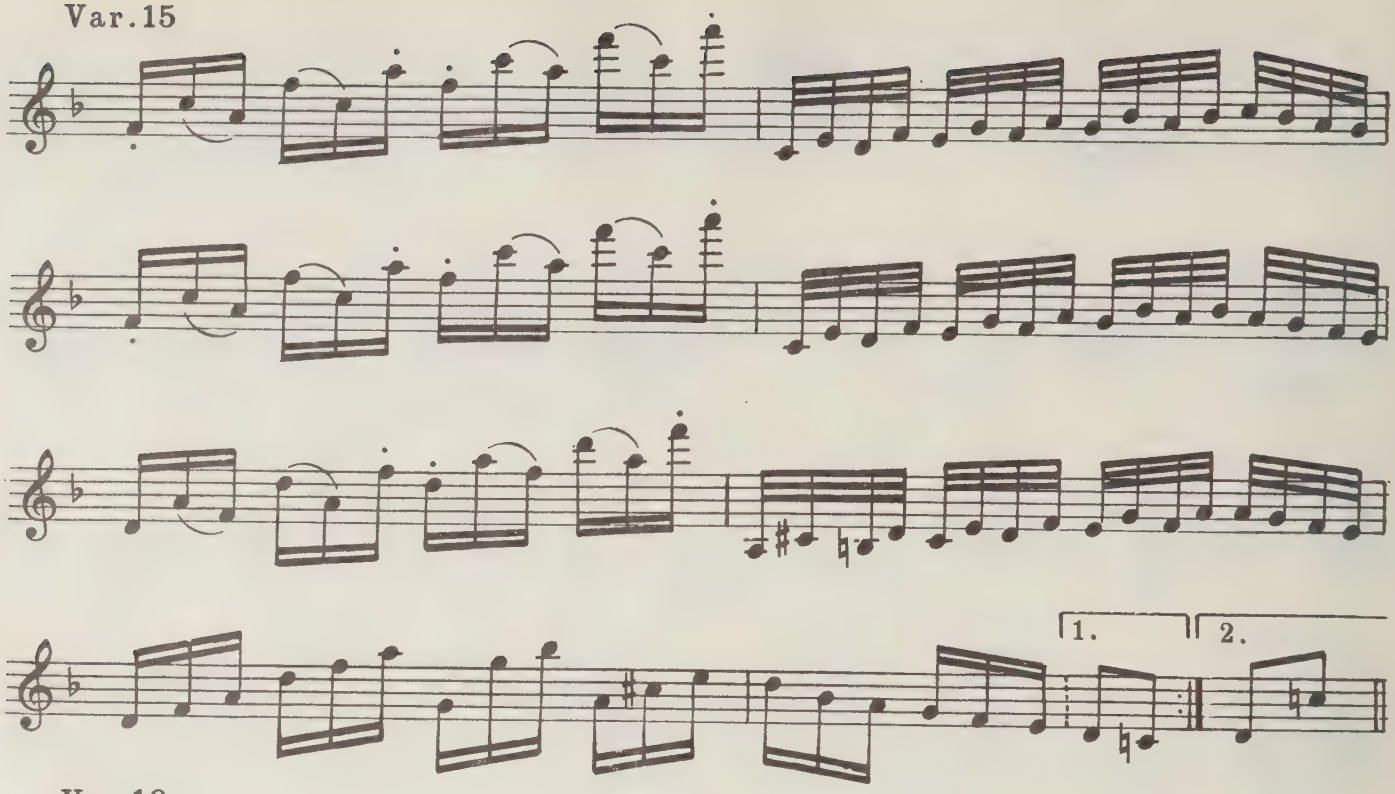


Var. 11

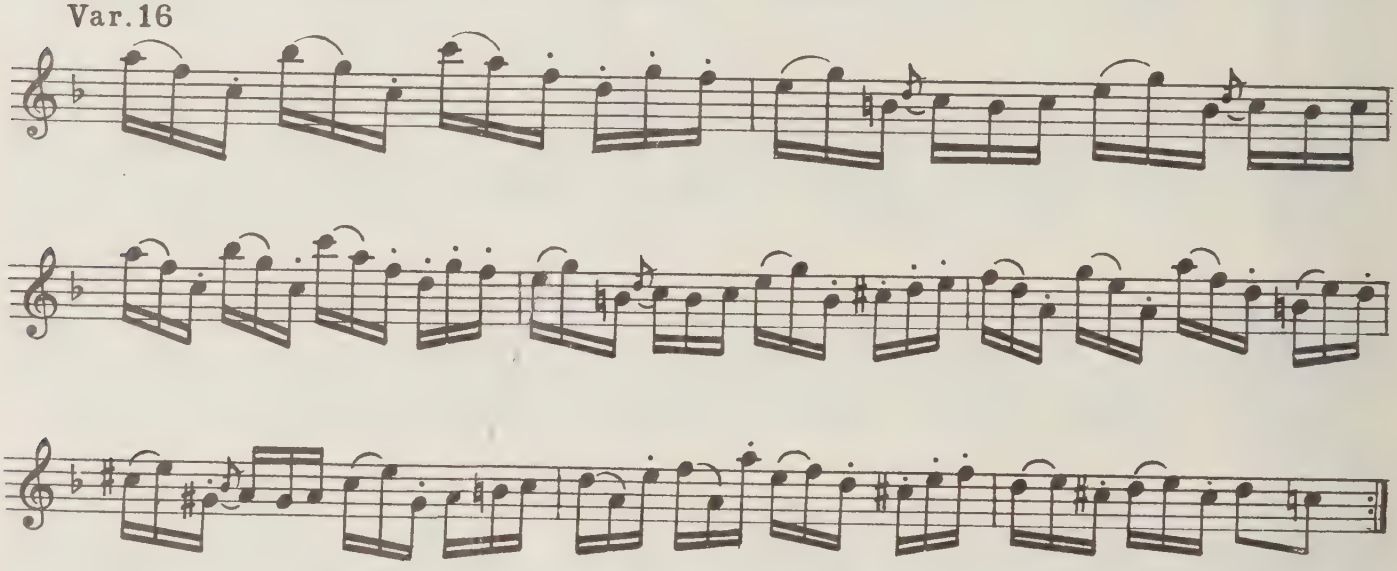



Var.12
tr
3
1.
2.
Var.13
Var.14

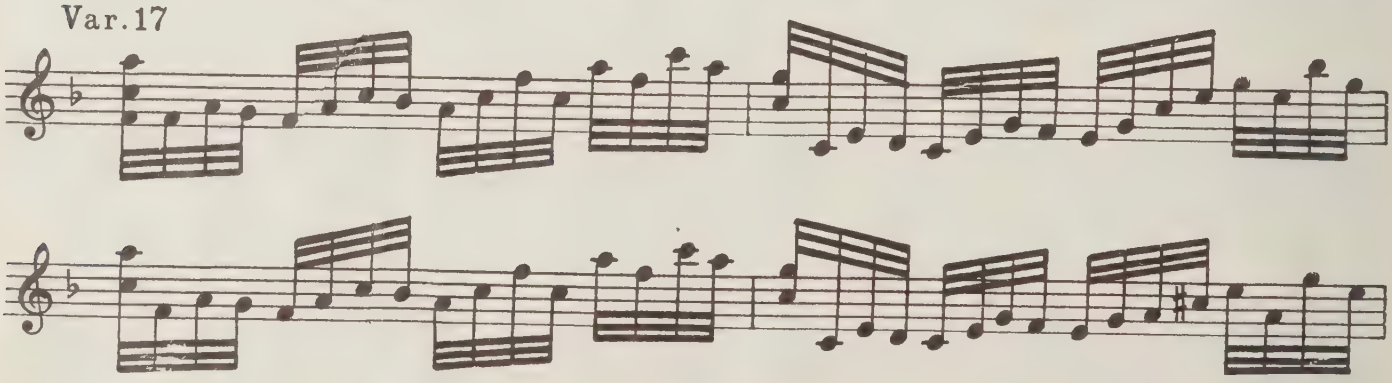
Var.15

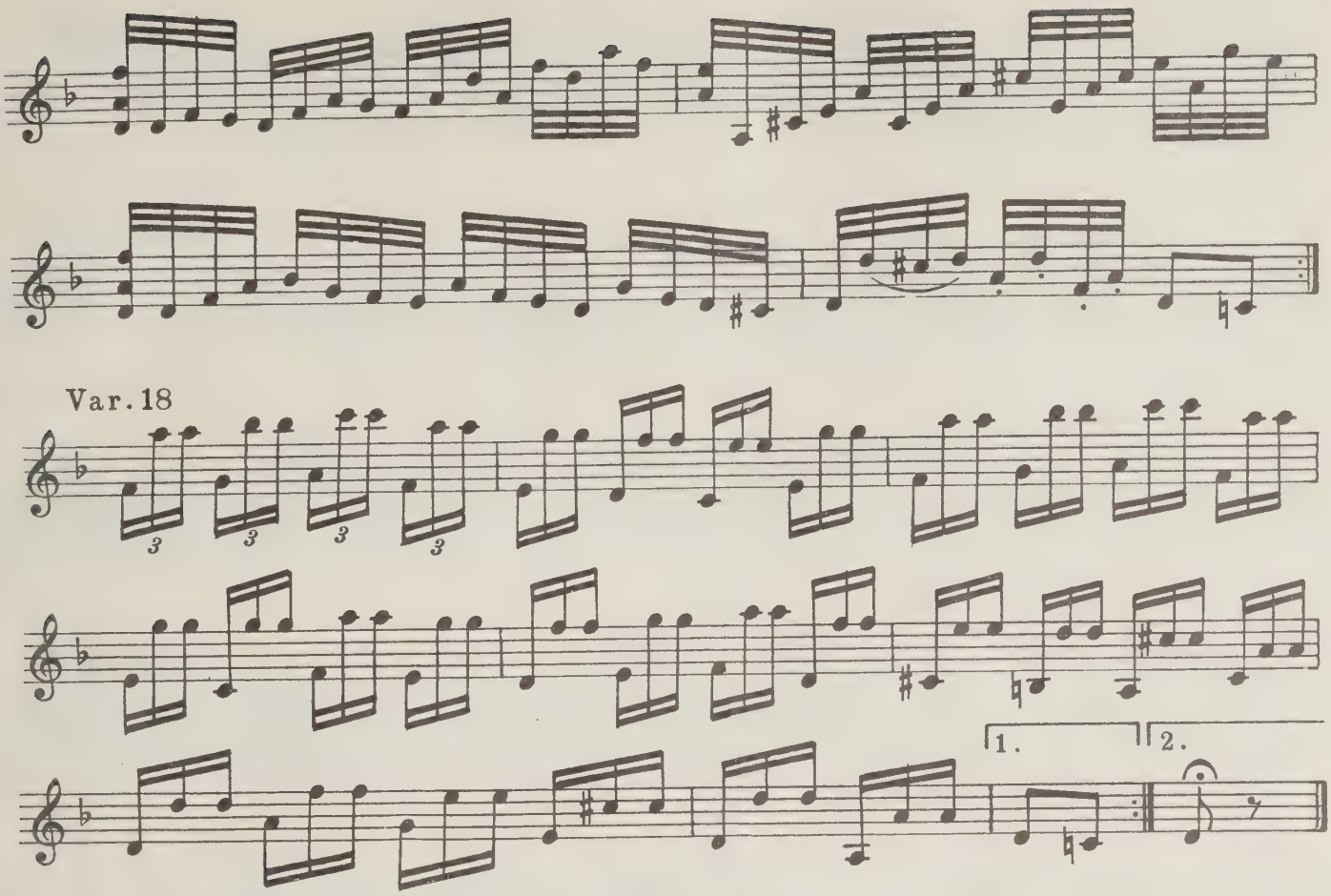



Var.16

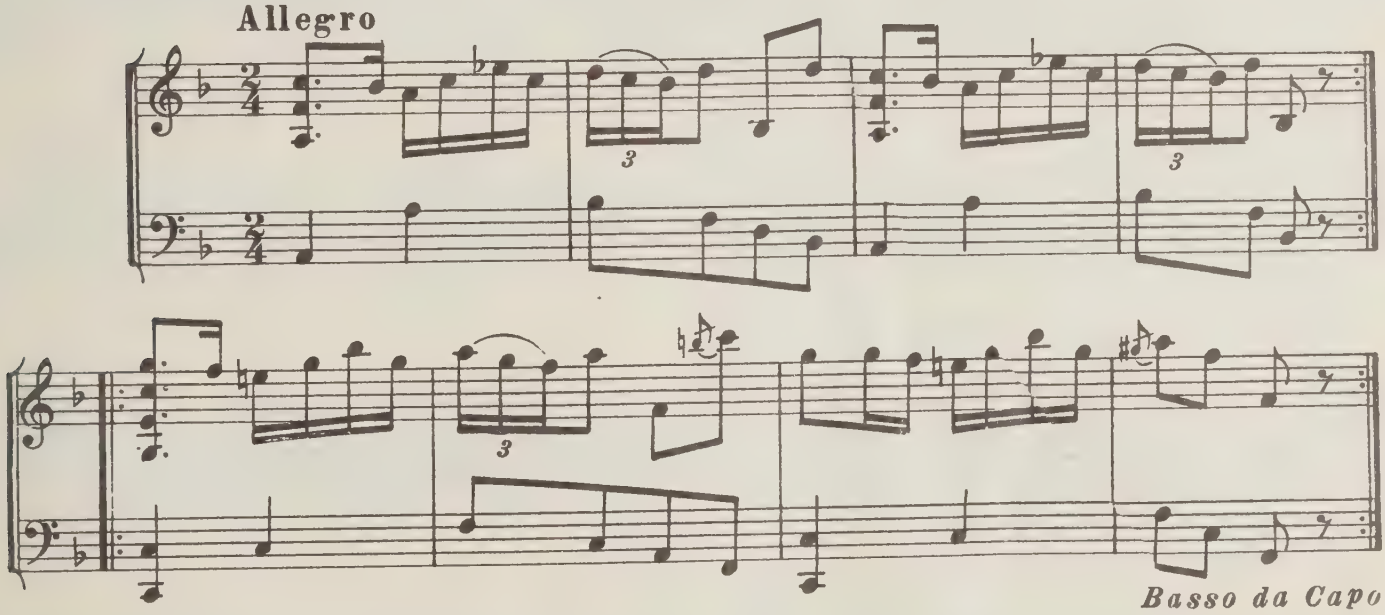


Var.17





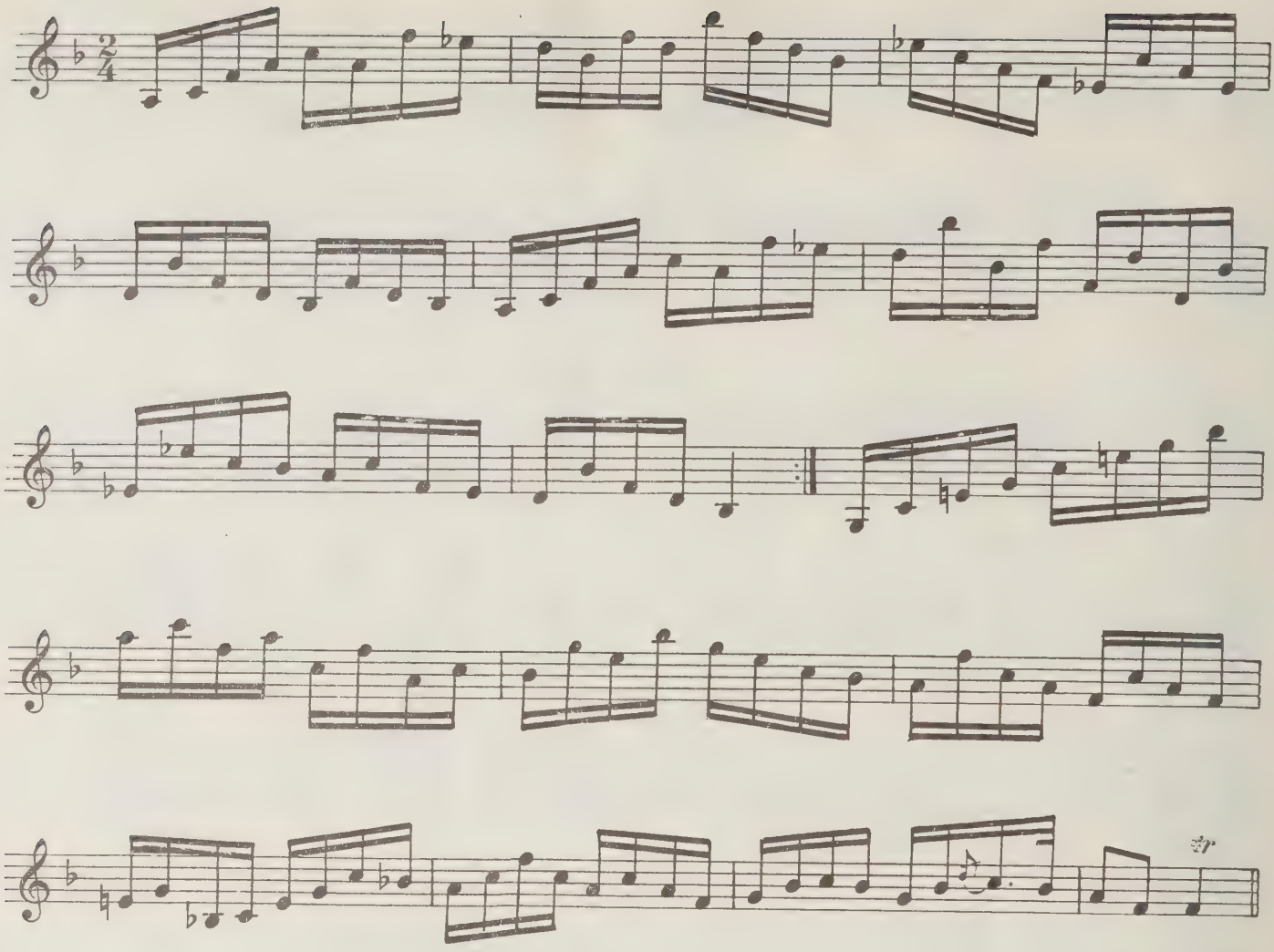

3.[1)]



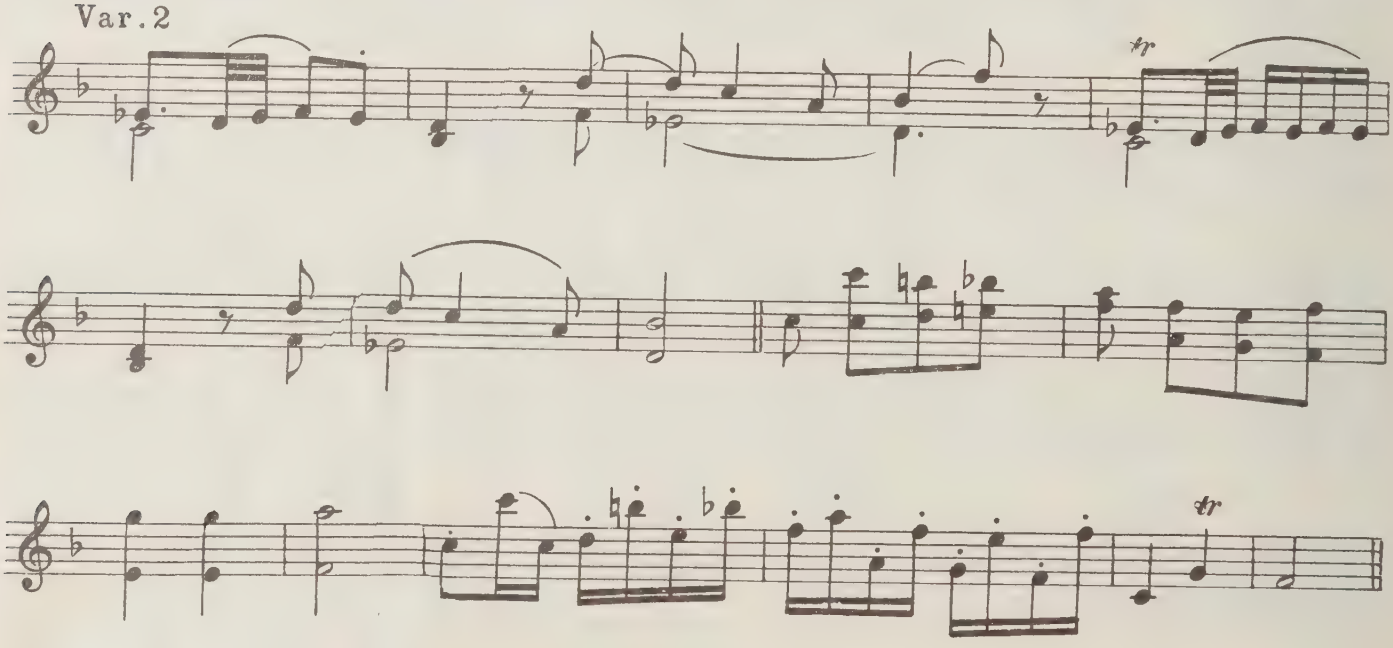

1) Вариационный цикл №2 („Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь") вошел в сборник, изданный в 1783 г. В настоящем издании помещен на с. 75.

Название песни, на тему которой создан вариационный цикл № 3, не указано.

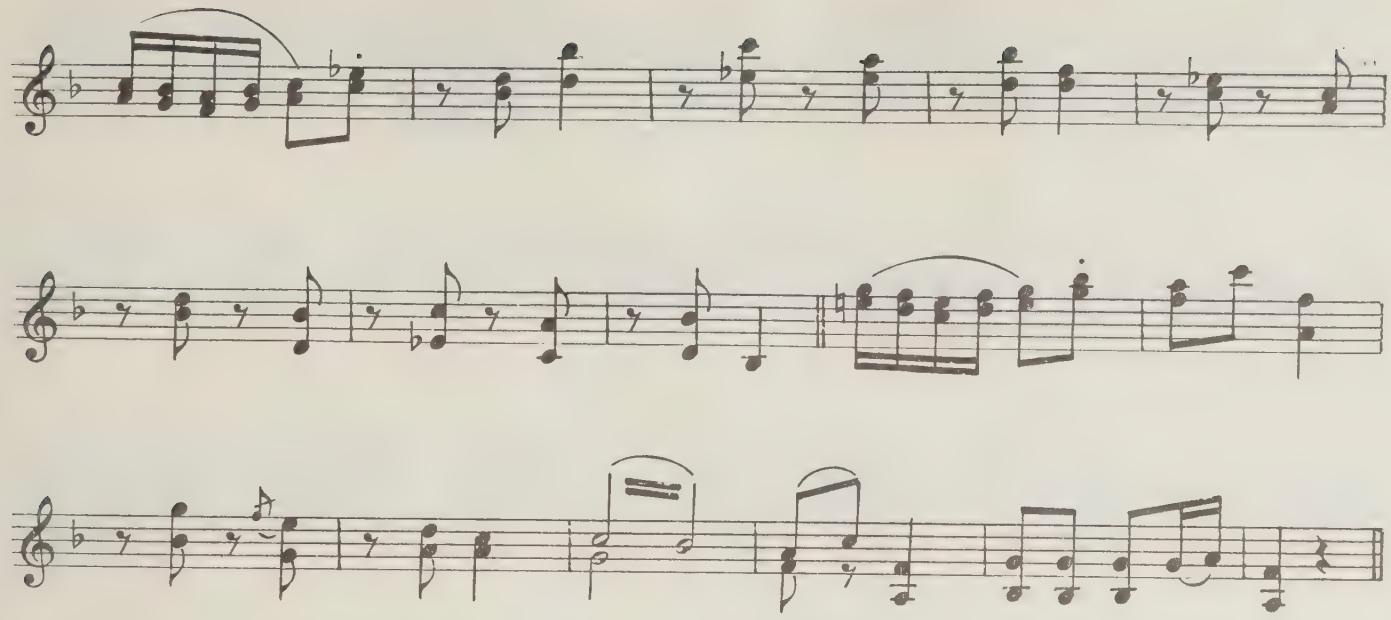
Var. 1



Var. 2

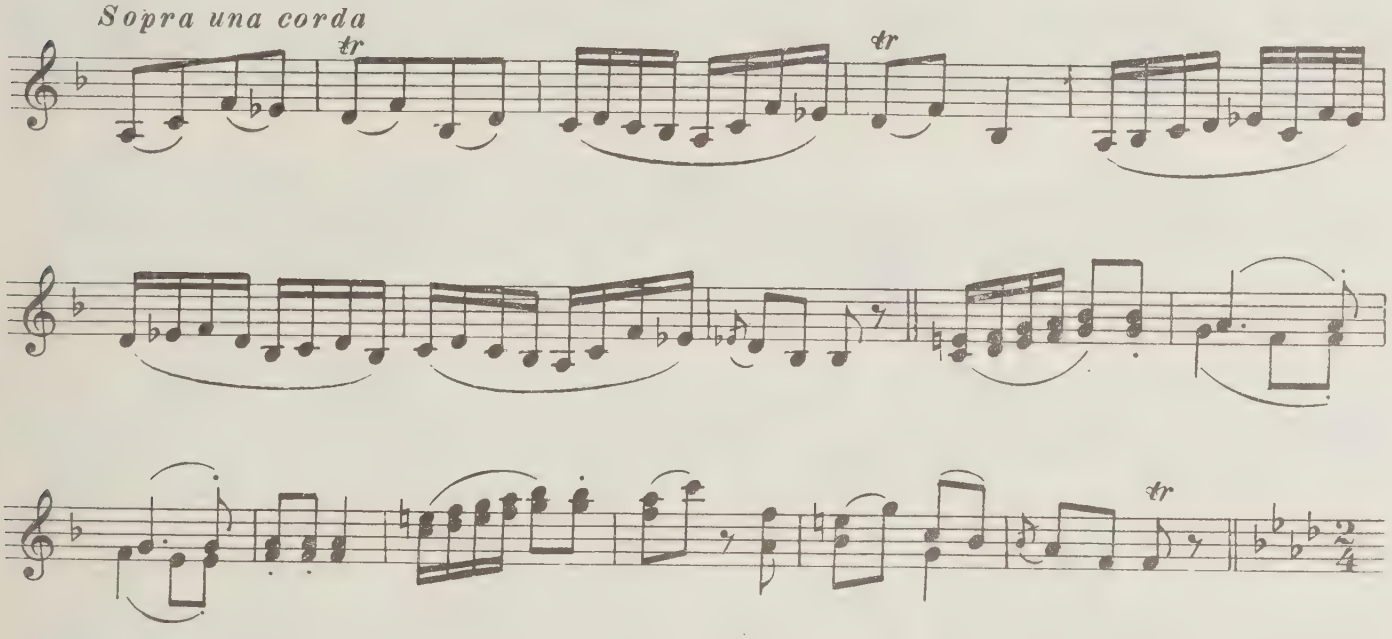


Var. 3

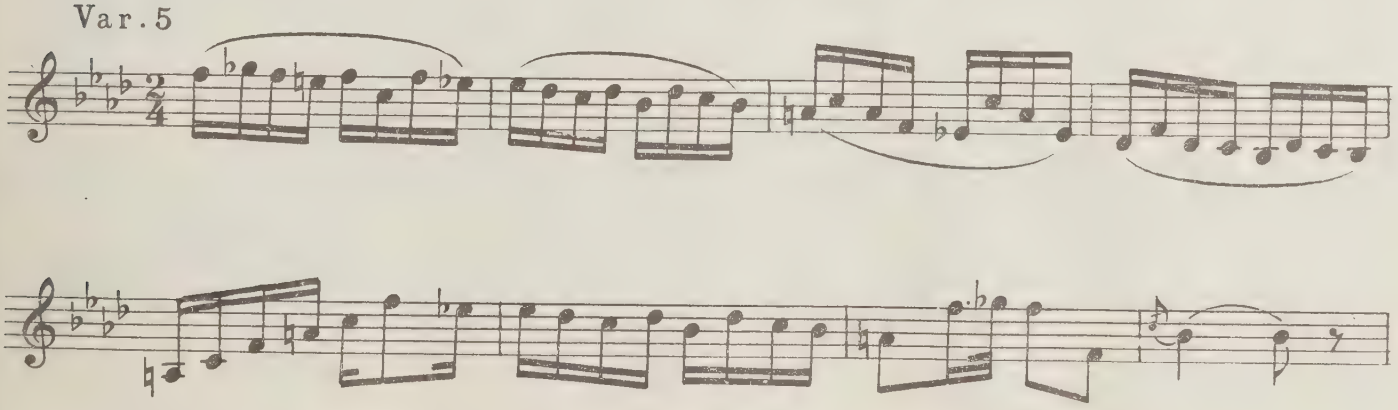


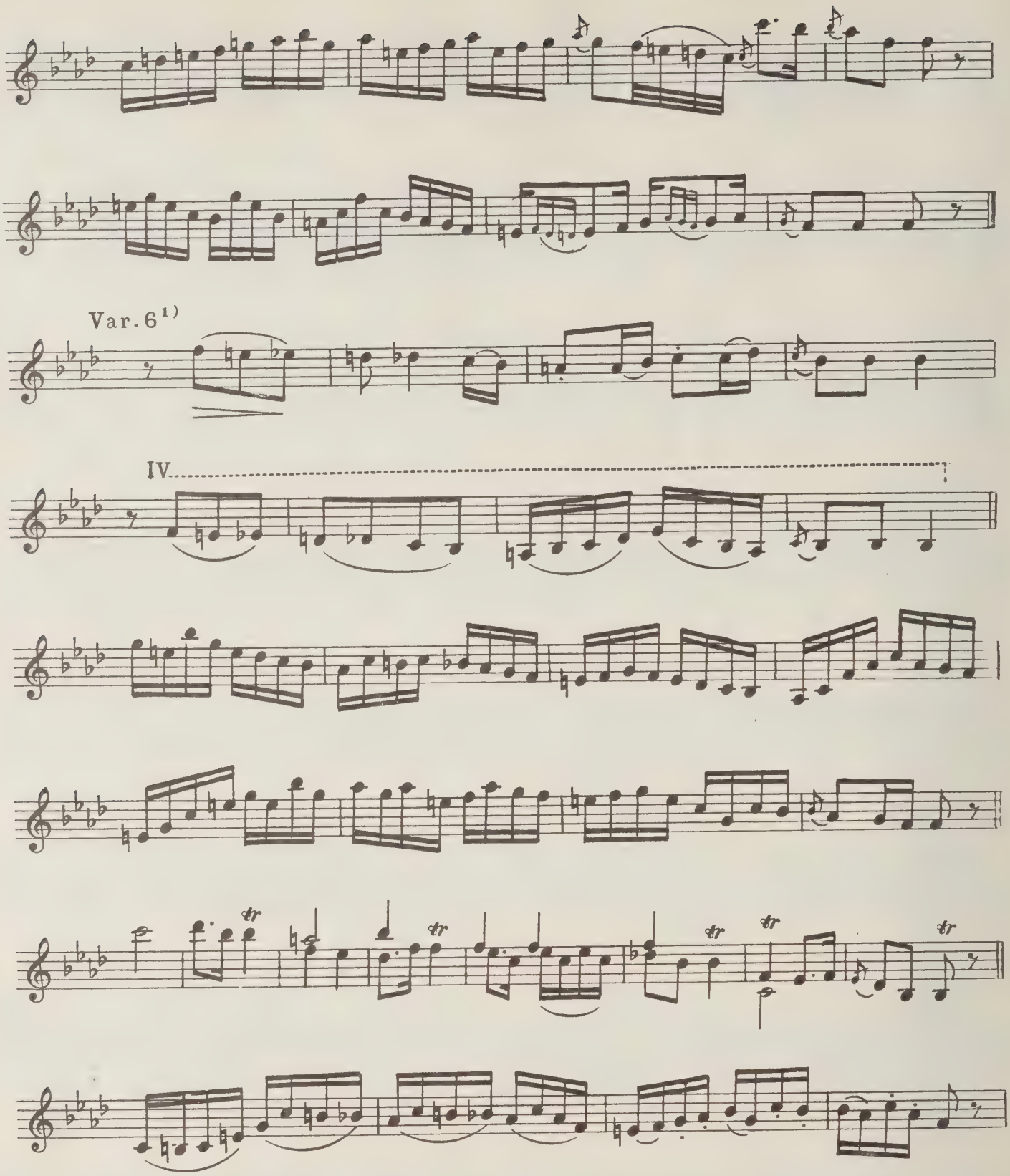
Var. 4

*Sopra una corda*

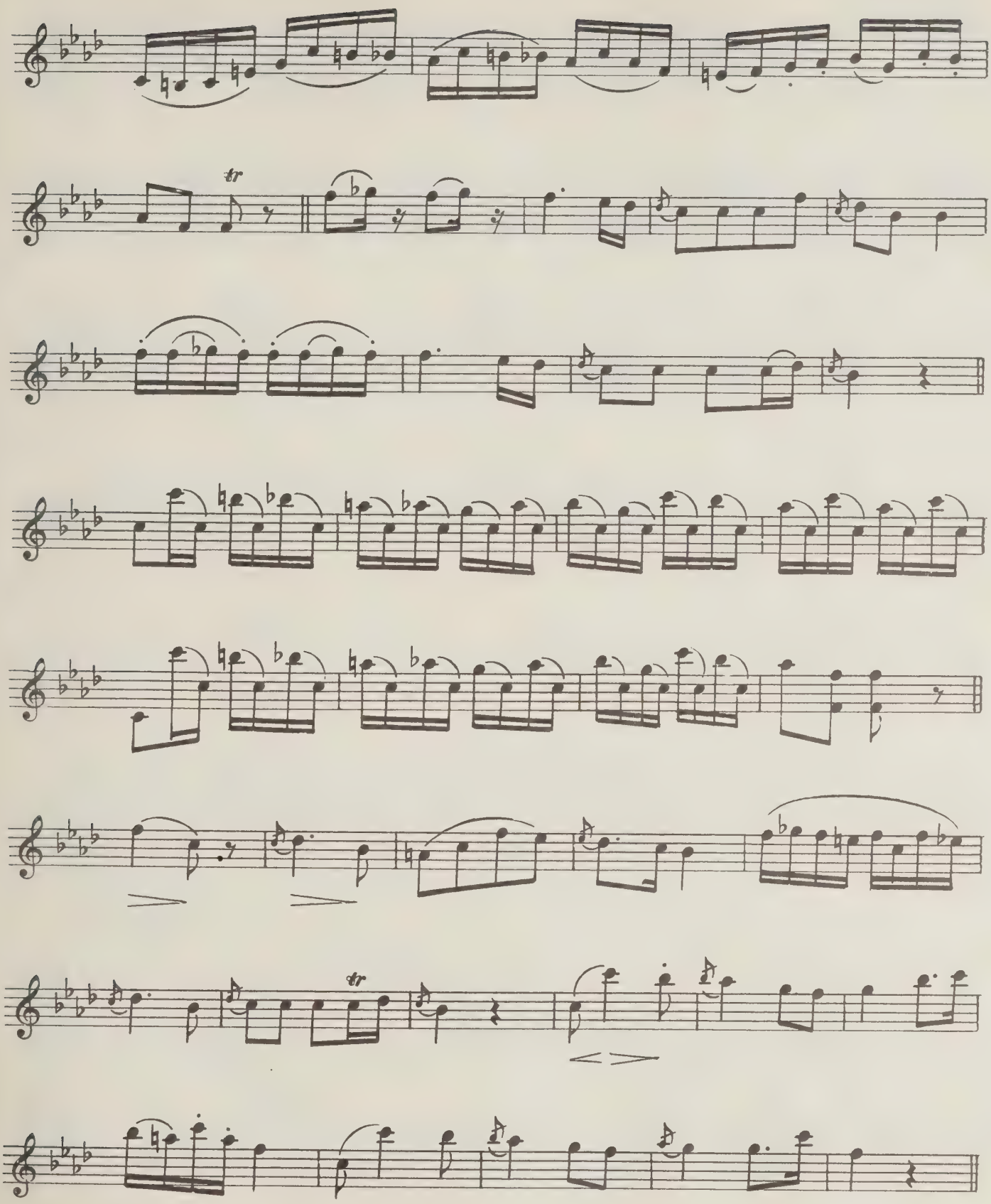


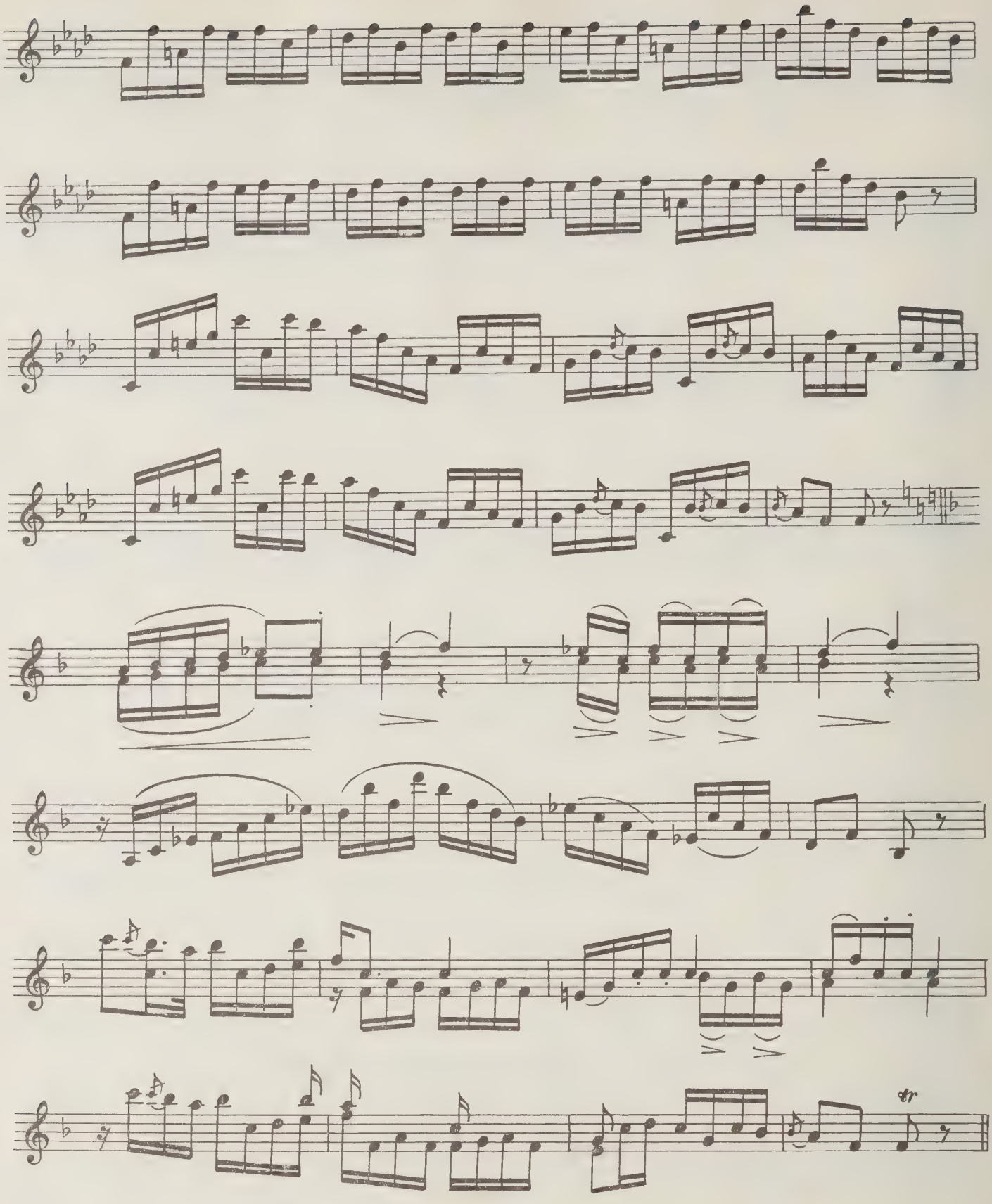

Var. 5

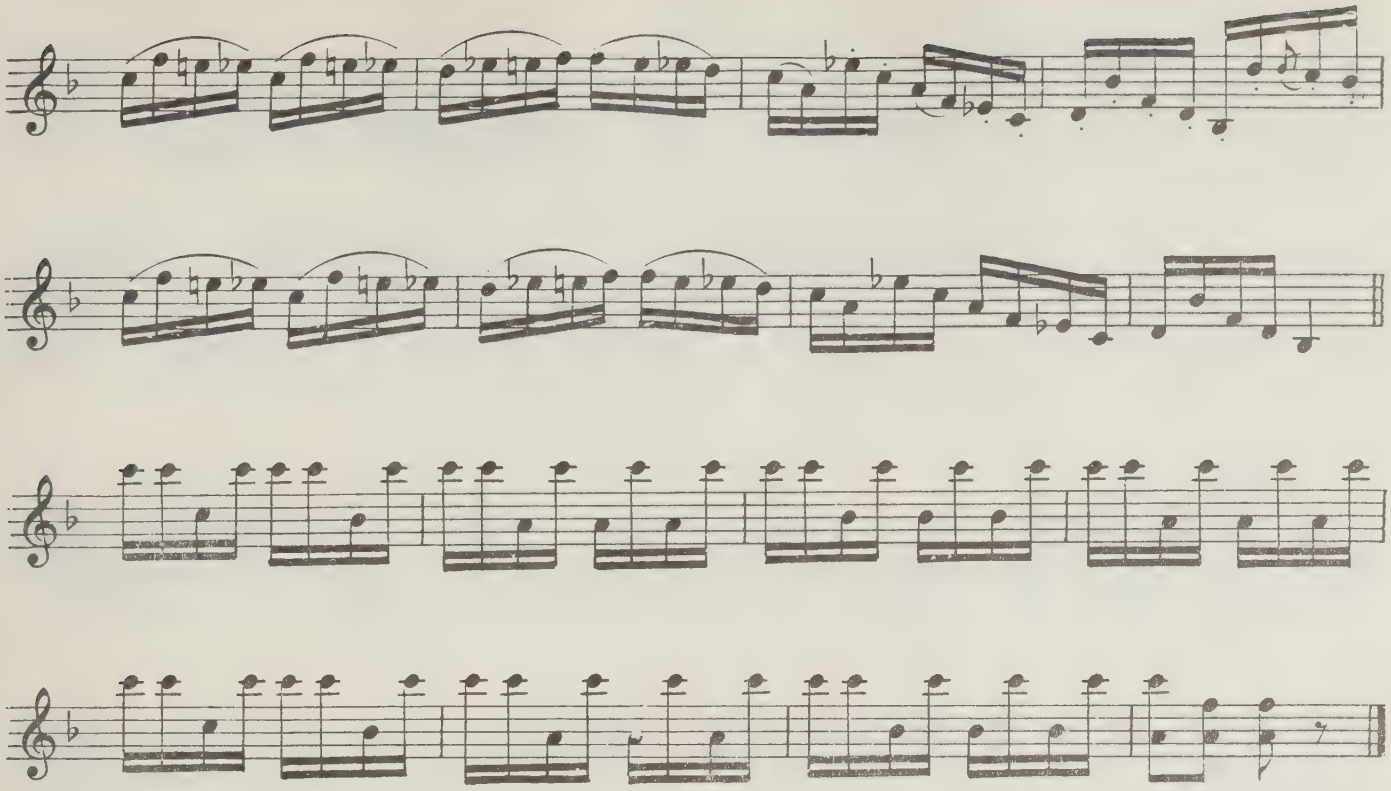




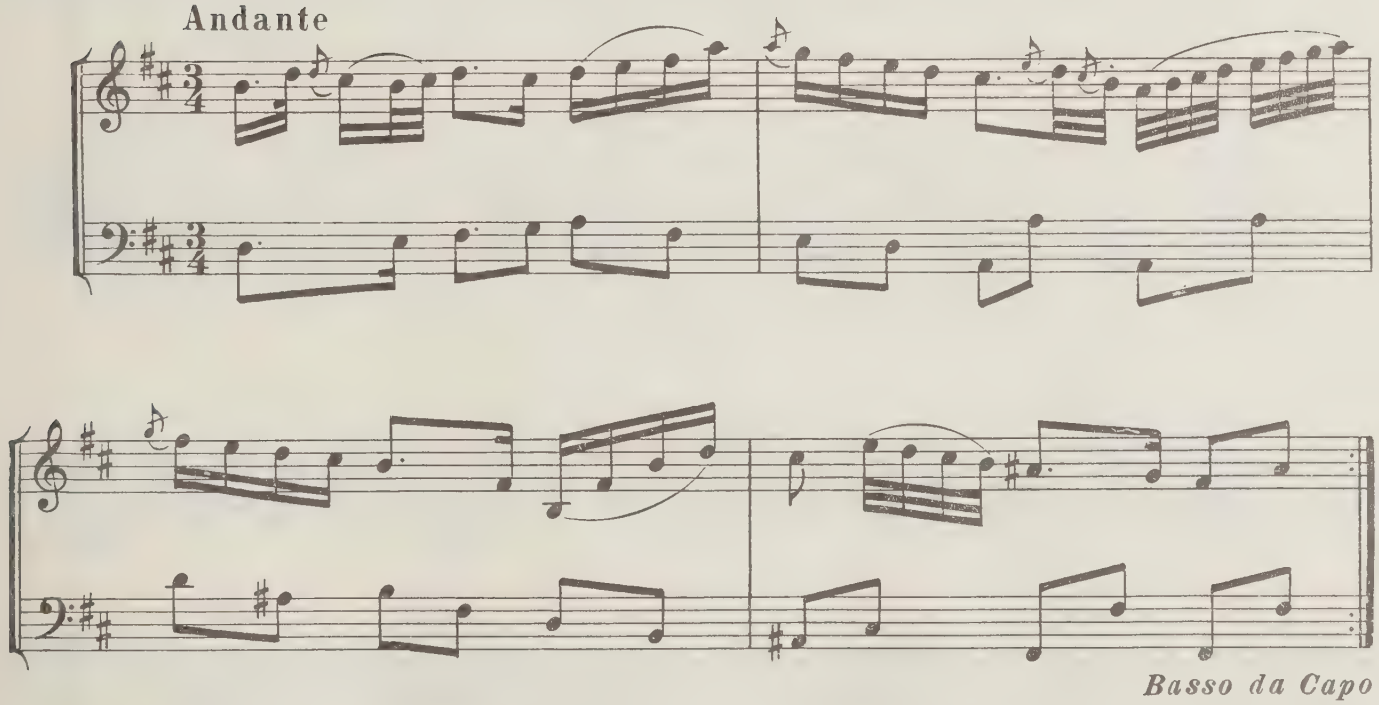

1) После 6-й вариации у Хандошкина порядковые обозначения вариаций отсутствуют.



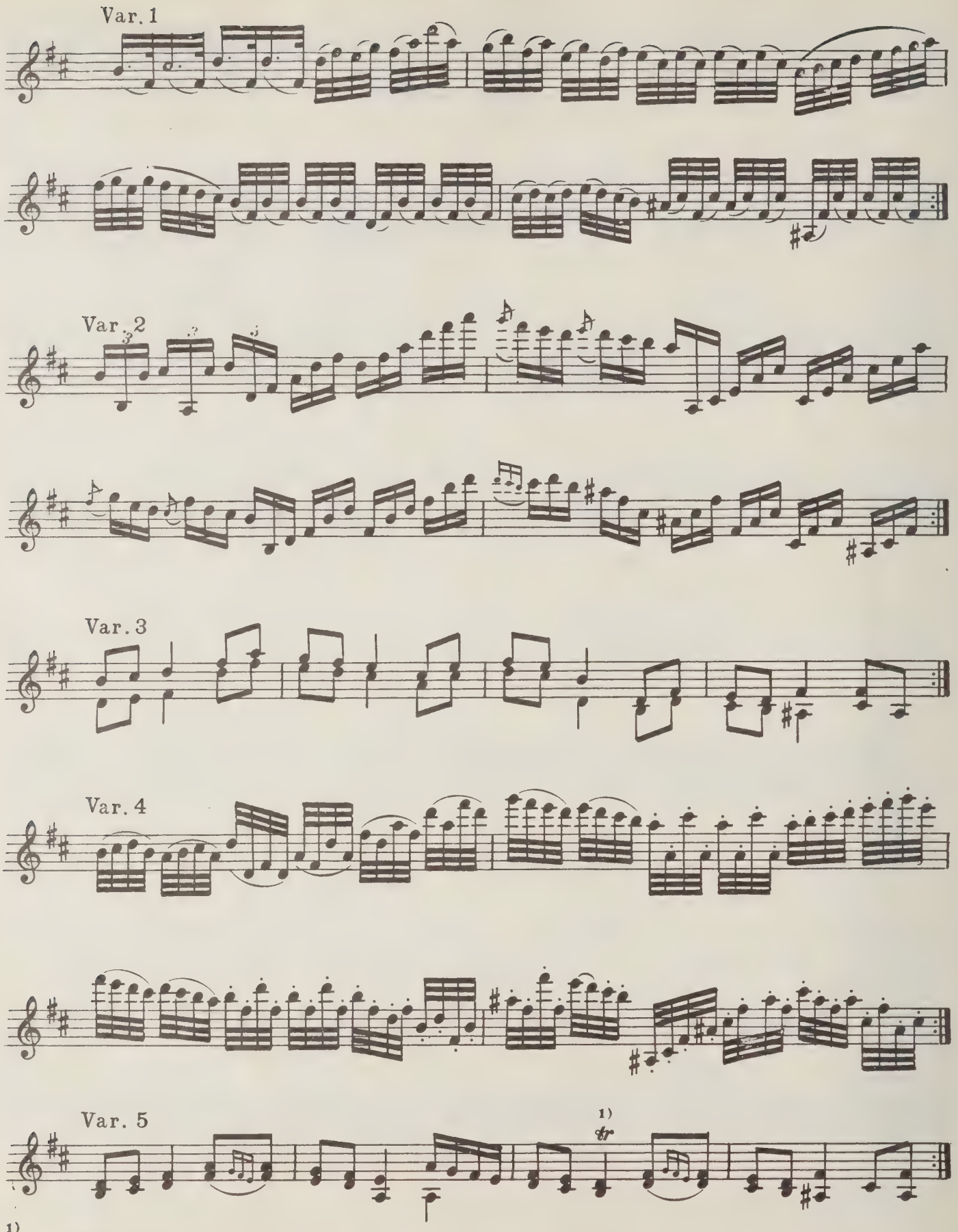

tr



## 5. Как на матушке, на Неве реке[1)]




[1)] Вариационный цикл № 4 ("Ах, талан ли мой, талан") вошел в сборник, изданный в 1783 г. В настоящем издании помещен на с. 72.




1) В оригинале, по-видимому, описка: ми-си.

Var. 6

Var. 7

1. 2.

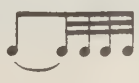
## 6. Молодчик мой

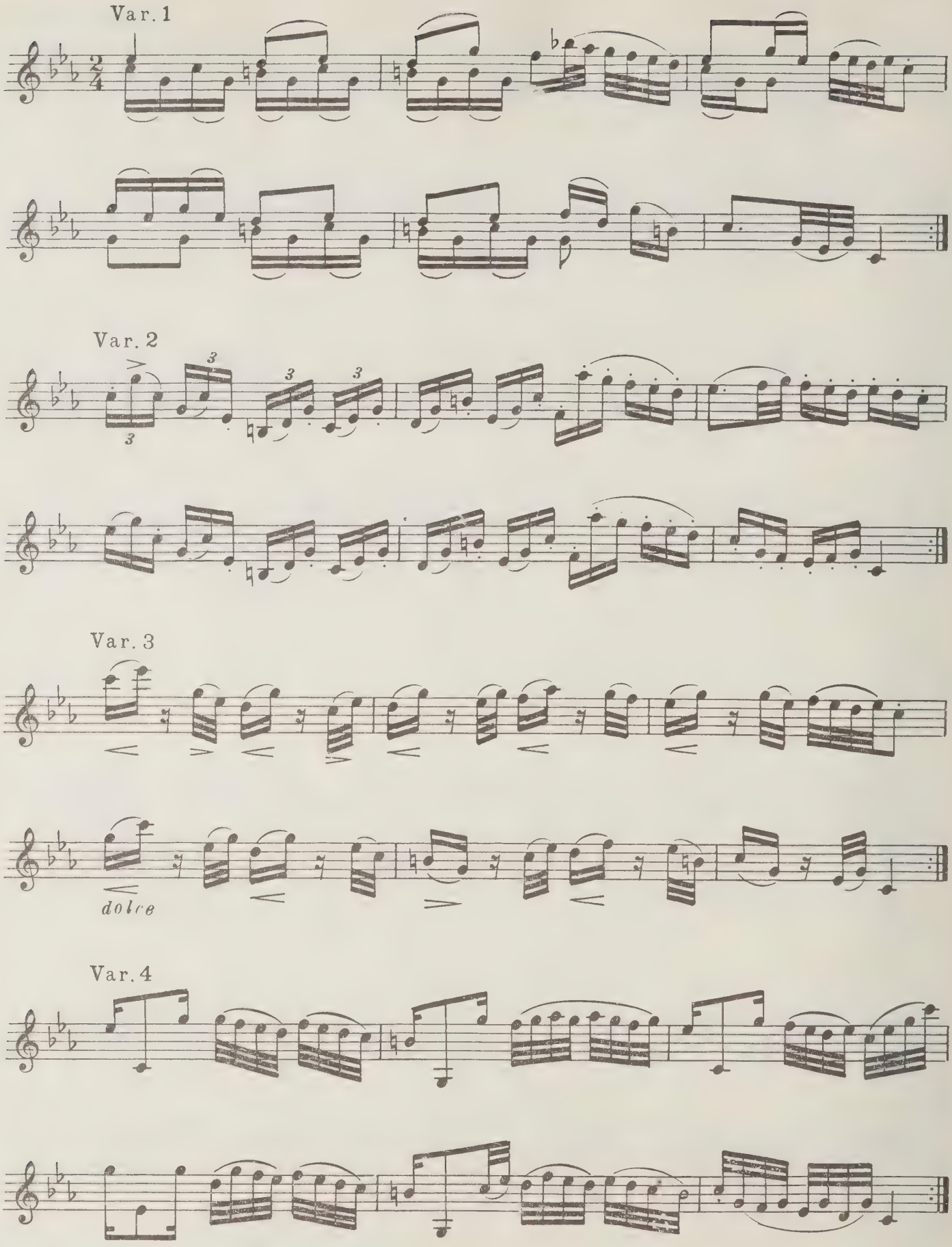
Andante

tr

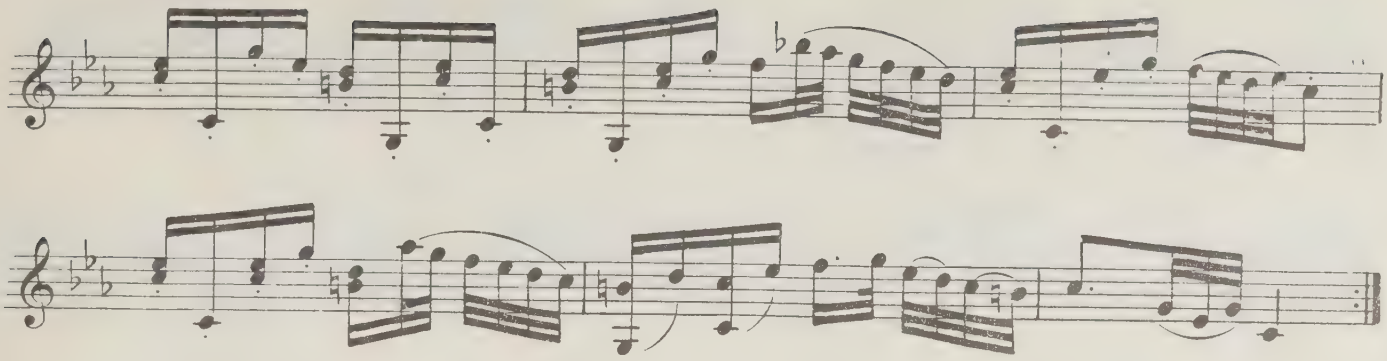
1)

*Basso da Capo*

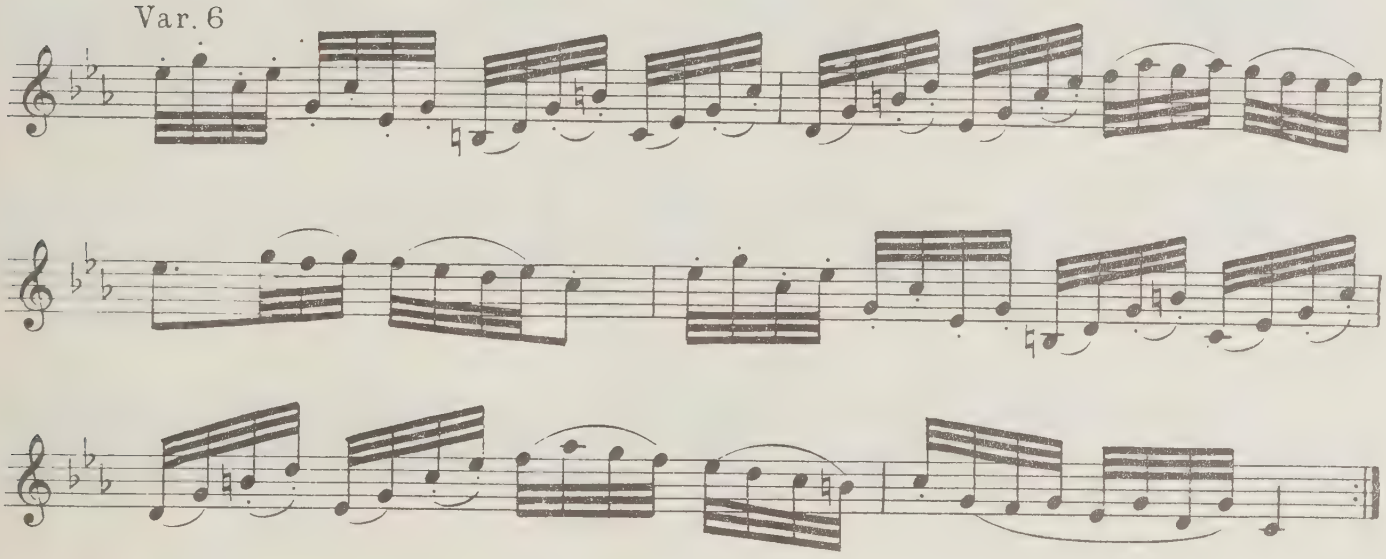
1) По-видимому, здесь и в аналогичных случаях имеется в виду: 


Var. 1
Var. 2
Var. 3
dolce
Var. 4

Var. 5

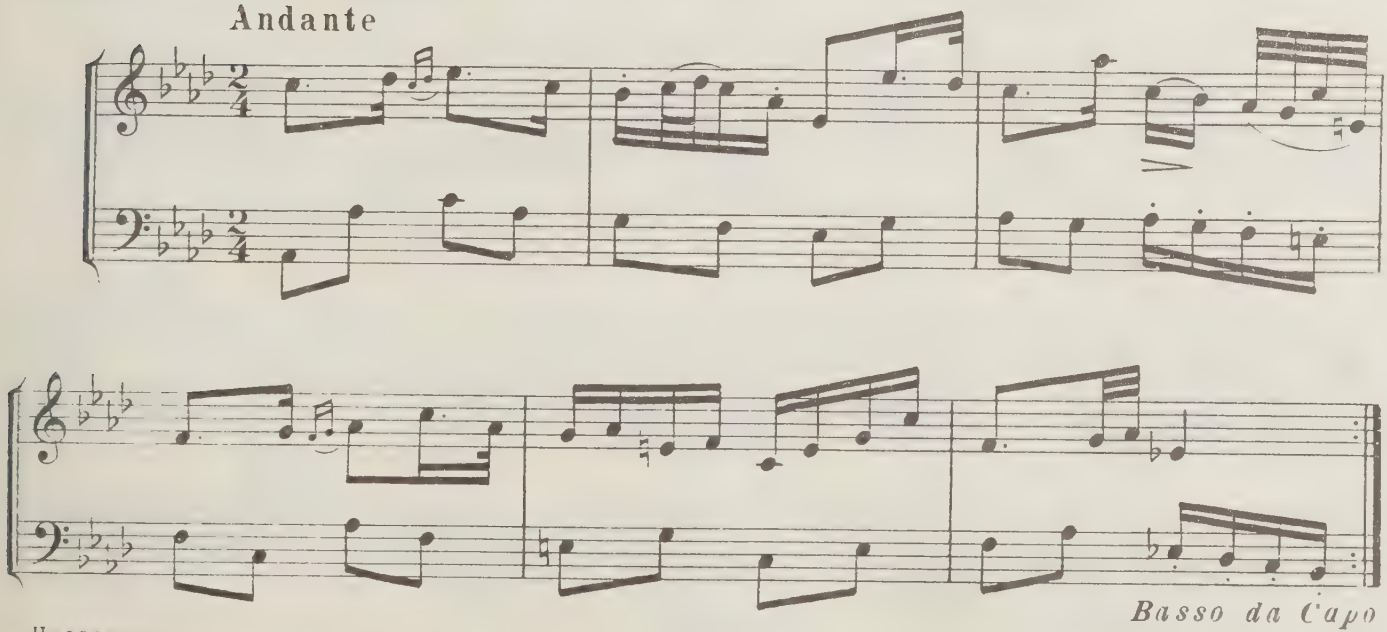


Var. 6

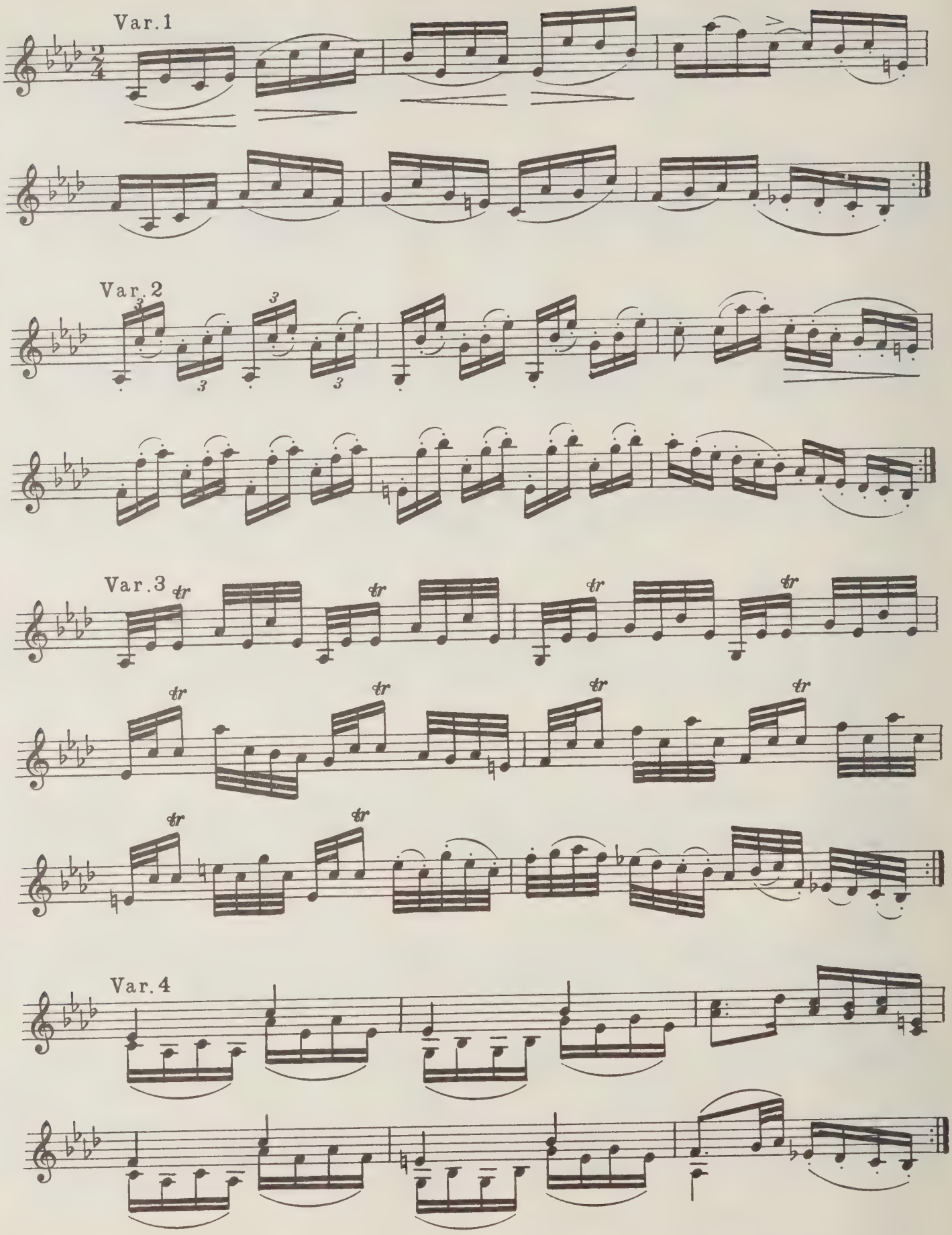


## 7.[1)]

Andante




1) Название песни в оригинале не указано.


Var. 1
Var. 2
Var. 3
tr
Var. 4

Var. 5

Var. 6

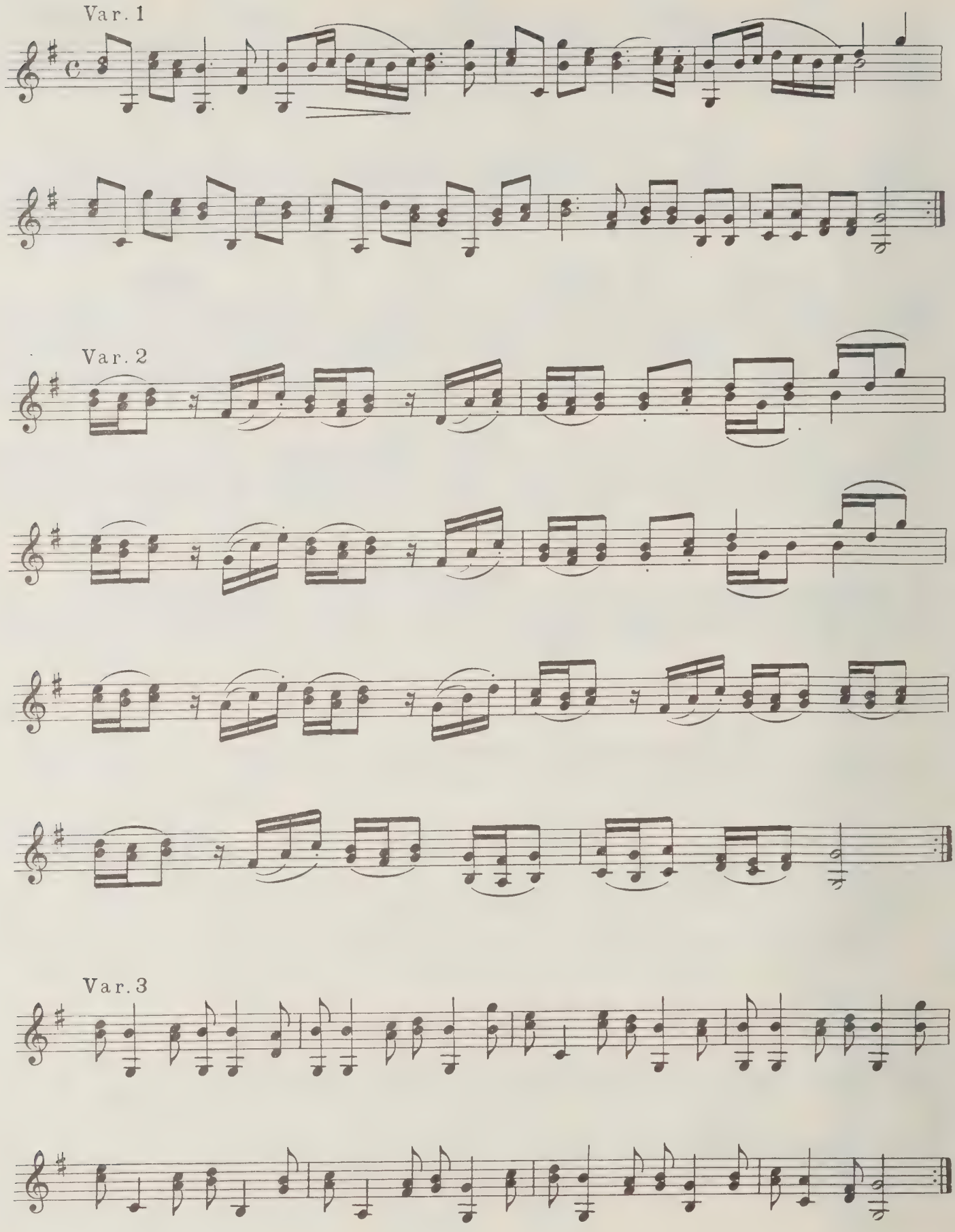
1.

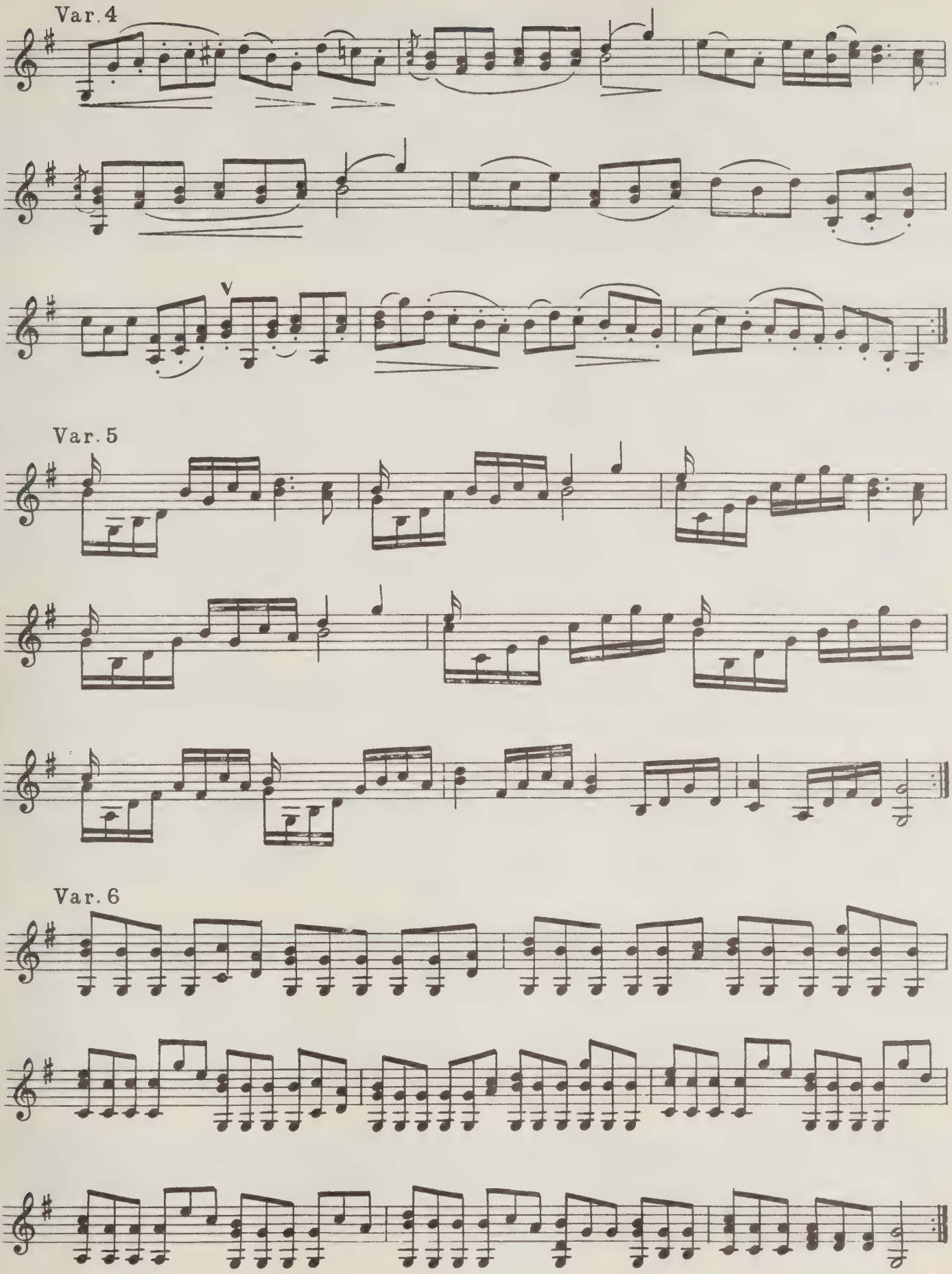
2.

## 8. Что пониже было города Саратова

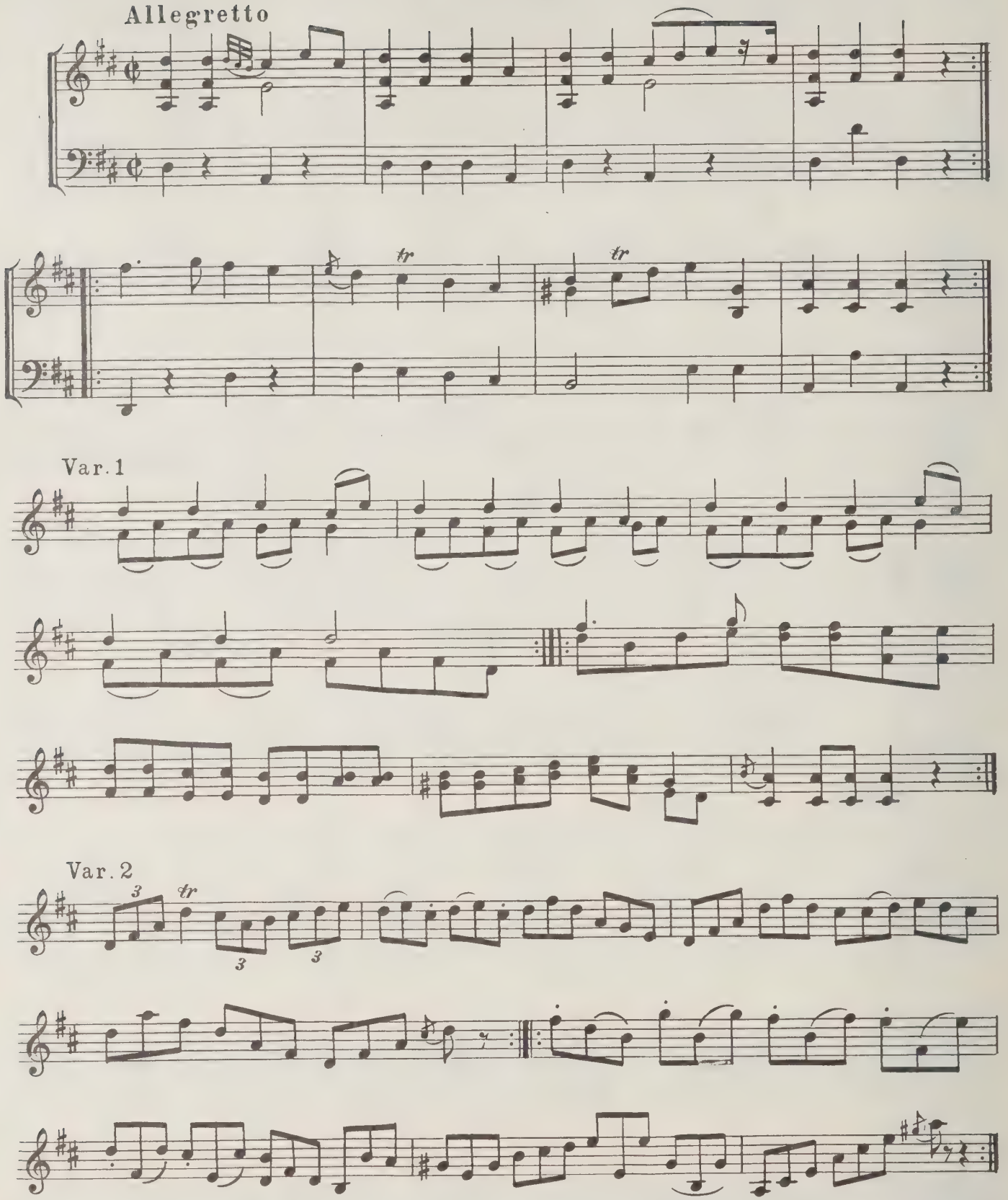
Andante

*Basso da Capo*

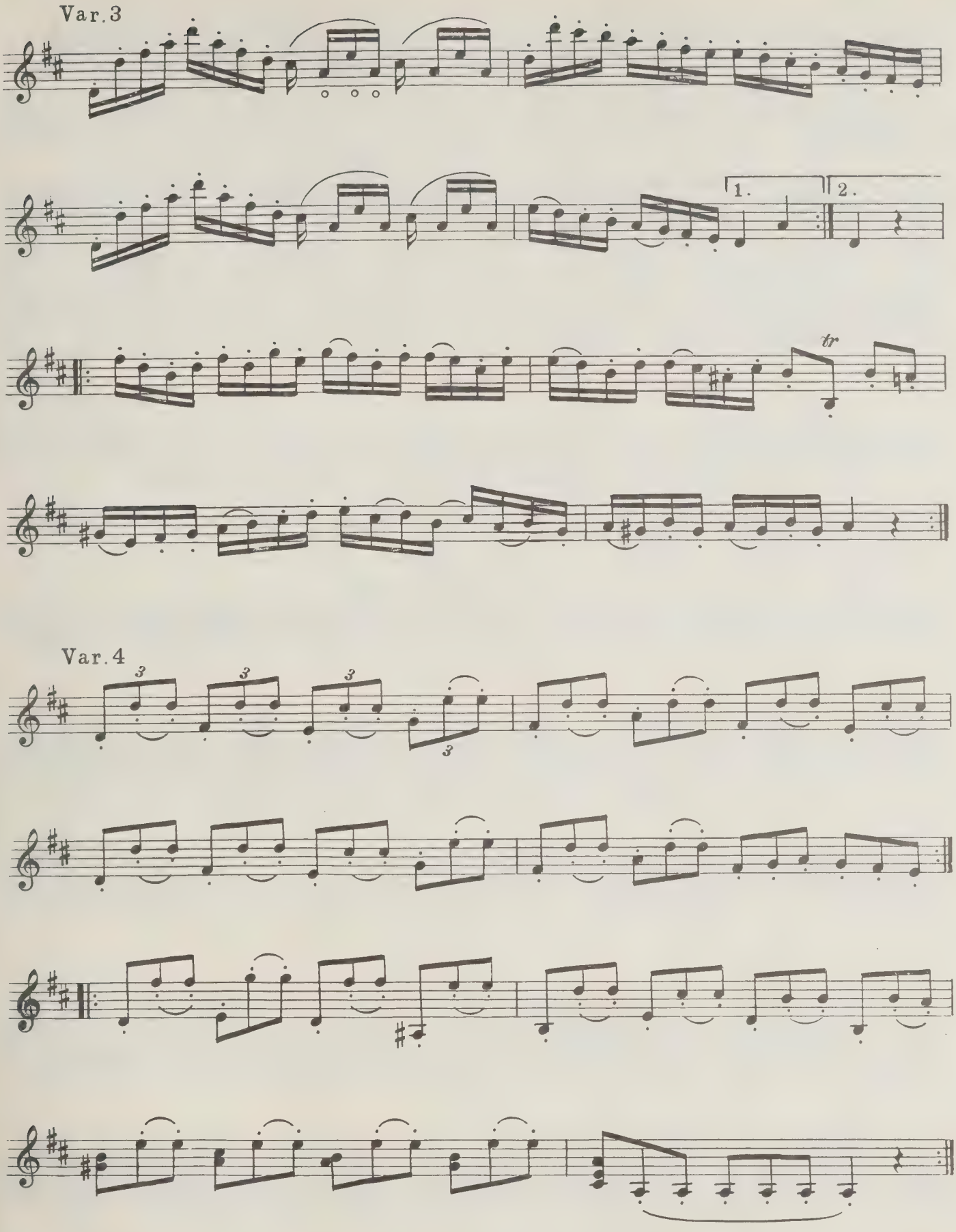

Var. 1
Var. 2
Var. 3

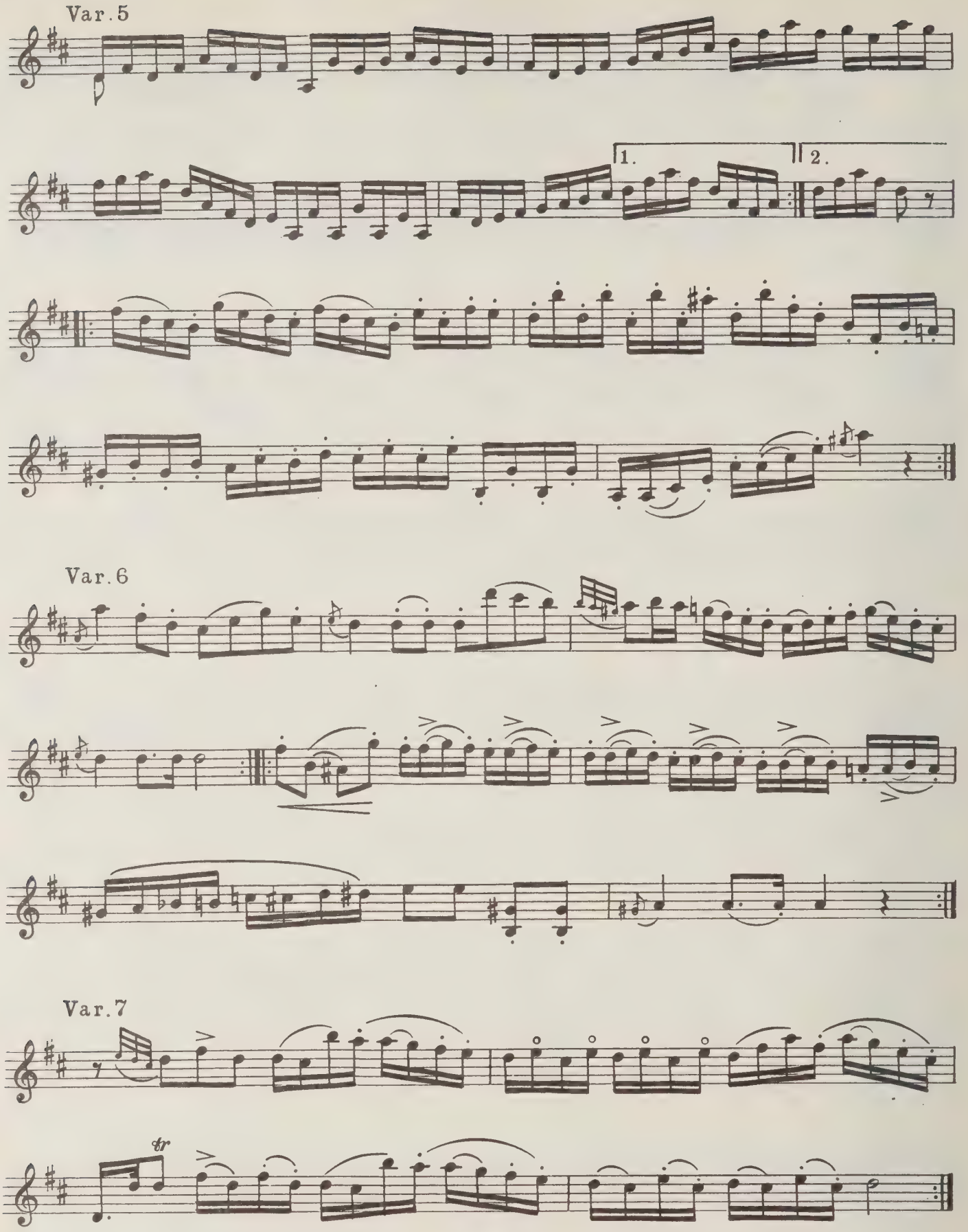

Var. 4
V
Var. 5
Var. 6

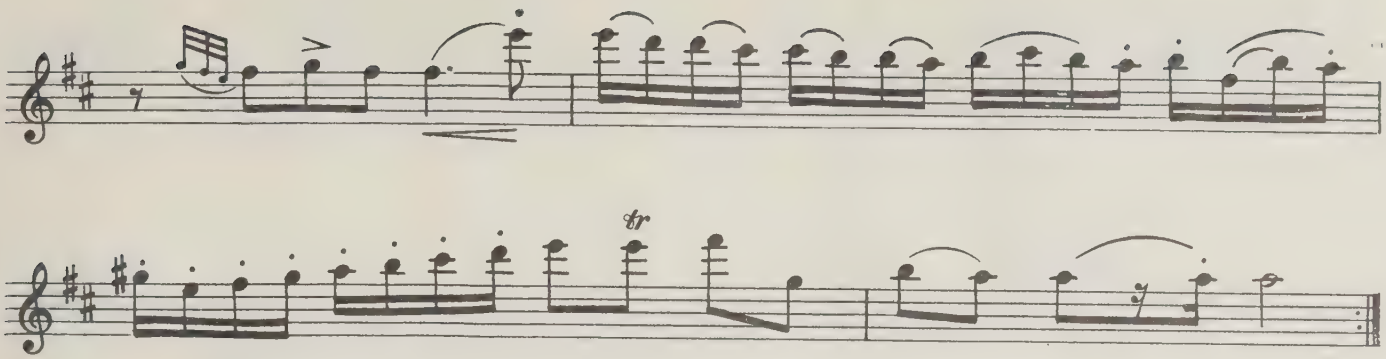
# 10. Косари[1)]




[1)] Вариационный цикл №9 („Ах, жил я, молодец“) с незначительными изменениями вошел в сборник, изданный в 1783 г. В настоящем издании помещен на с. 91.

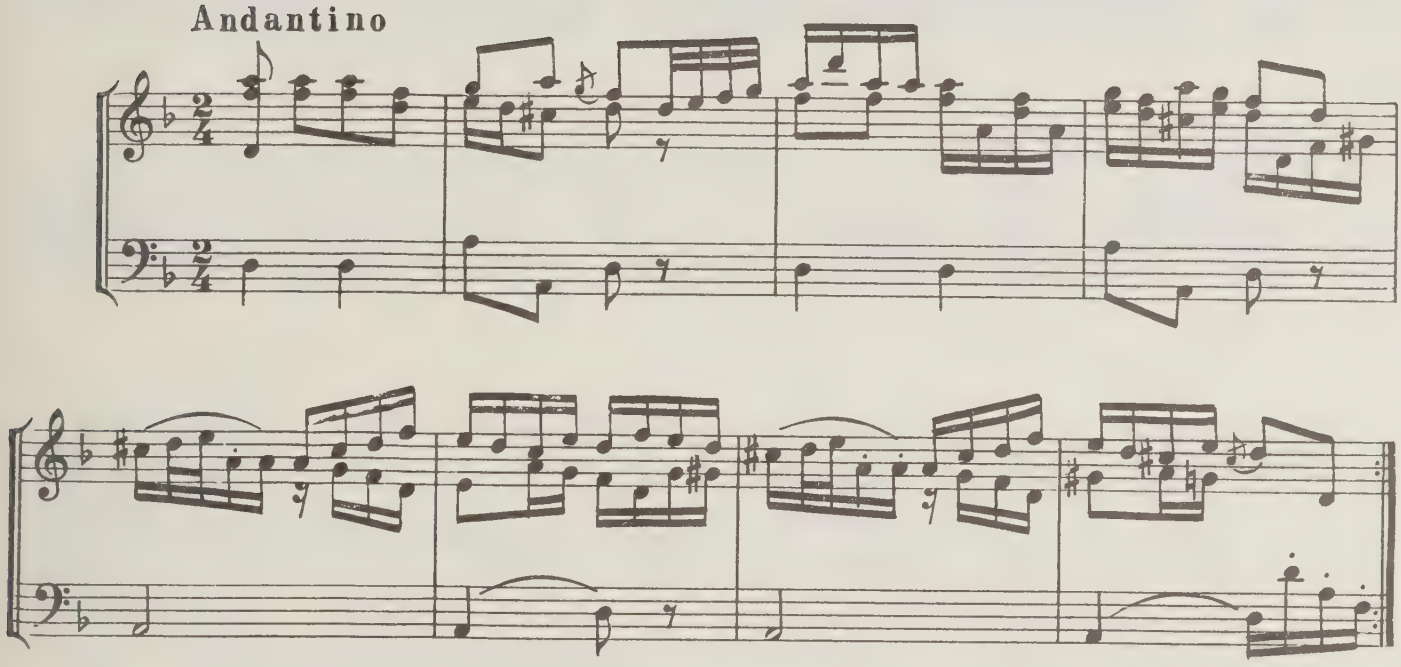

Var.3
1.
2.
tr
Var.4
3
3
3
3


Var. 5
1.
2.
Var. 6
Var. 7
tr

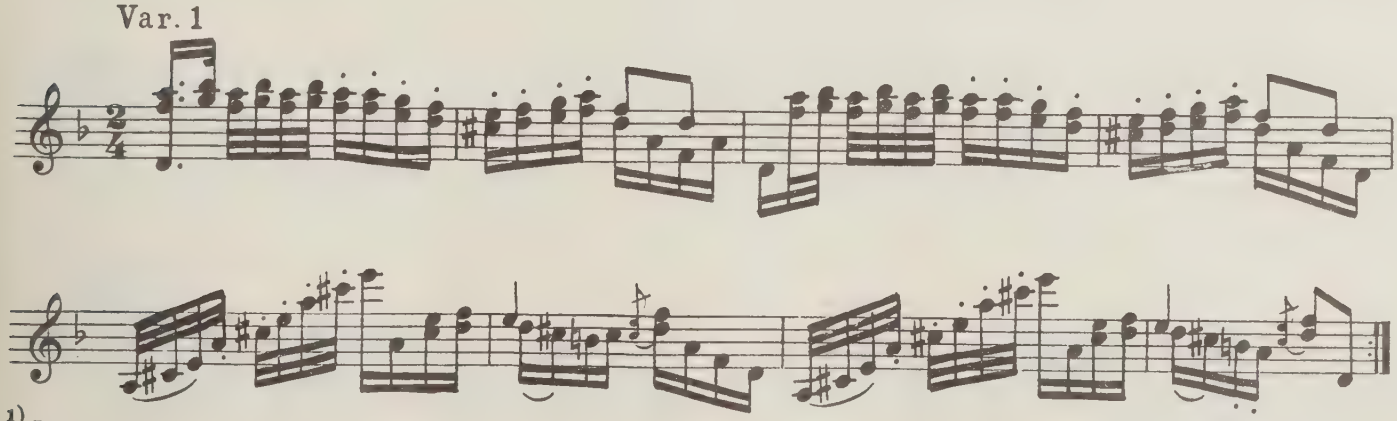



## 12[1)]

Andantino

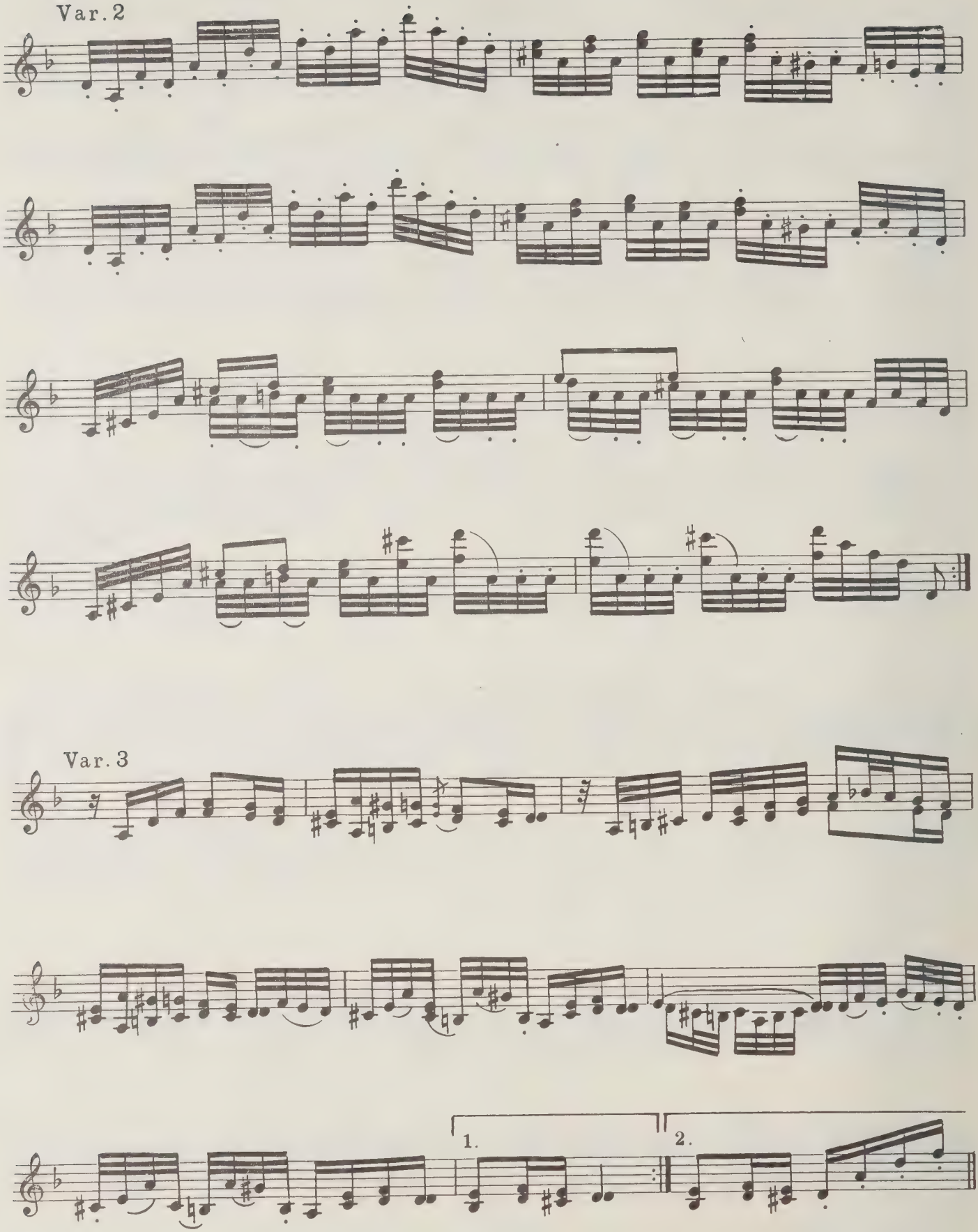


Var. 1

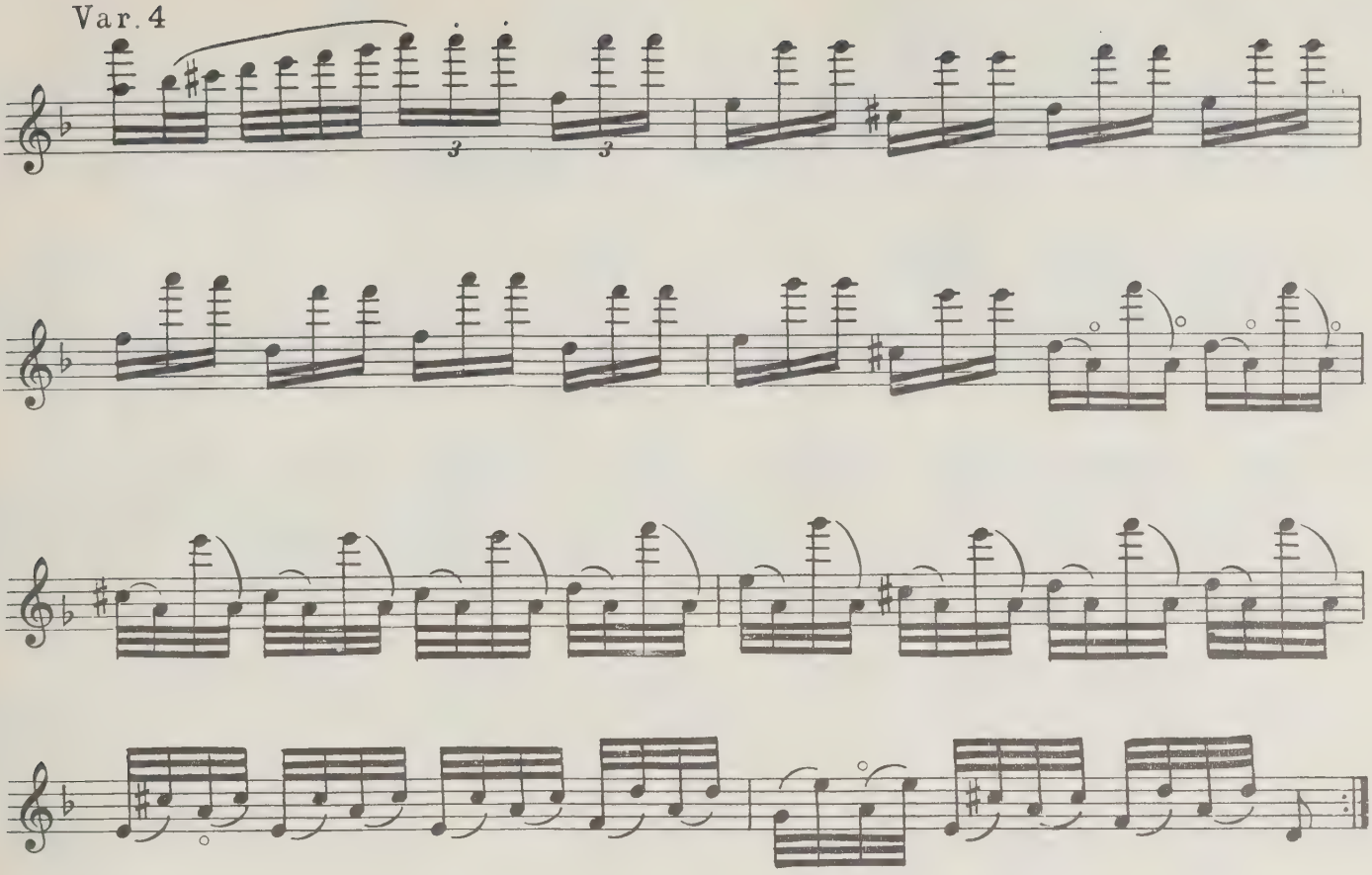


[1)] Вариационный цикл №11 („То теряю, что люблю“) вошел в сборник ор. 4. В настоящем издании помещен на с. 192.

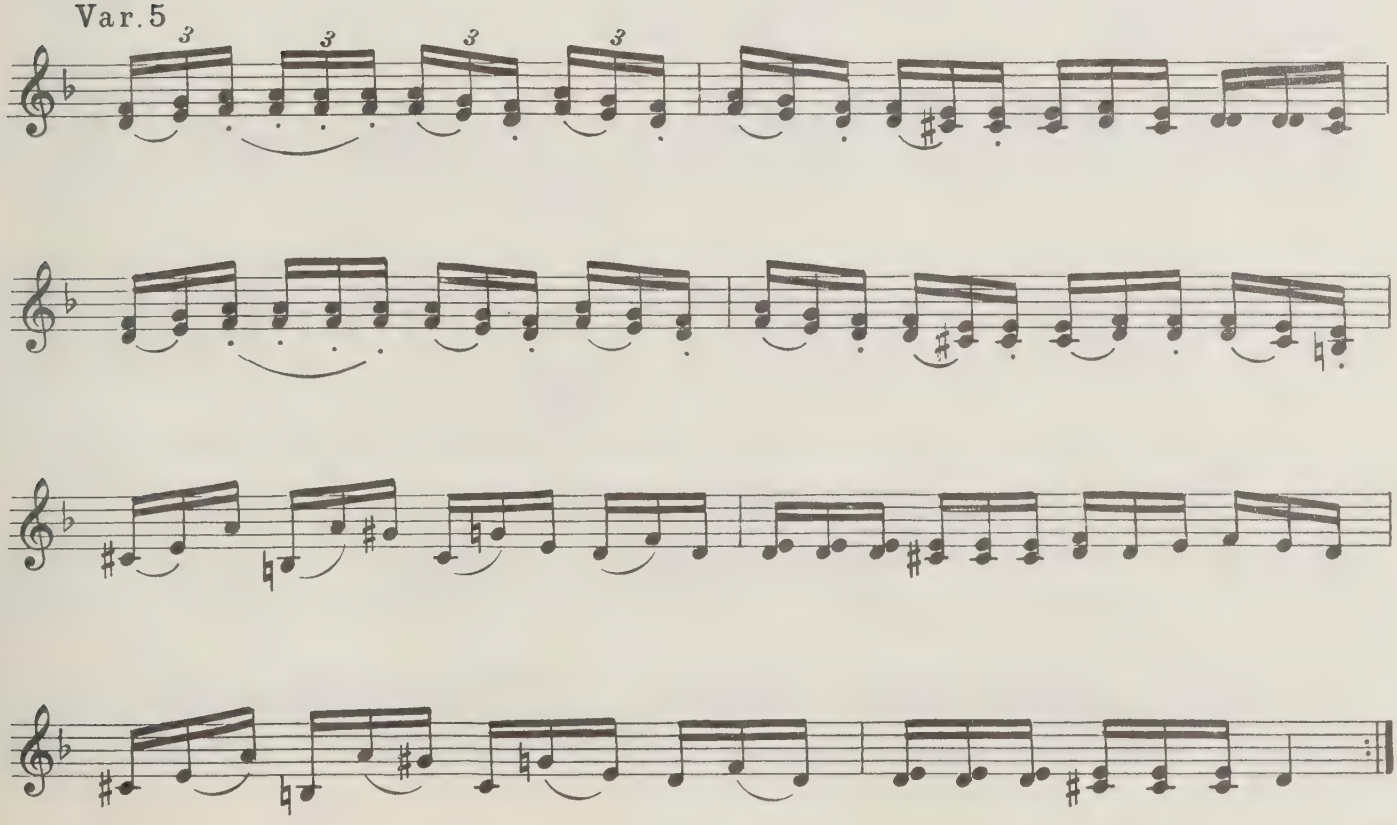
Название песни, на тему которой создан вариационный цикл №12, не указано.


Var. 2
Var. 3
1.
2.

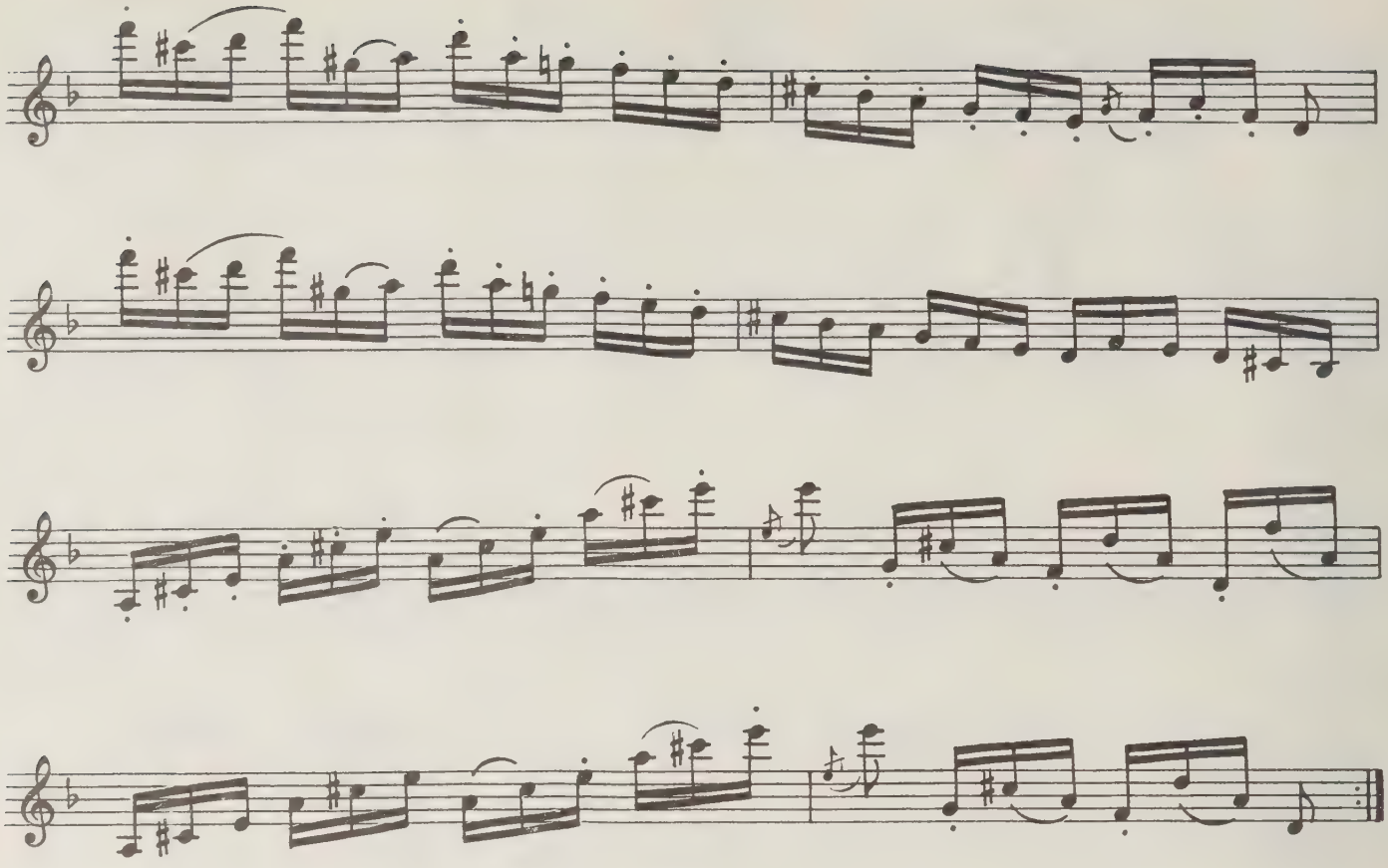
Var. 4



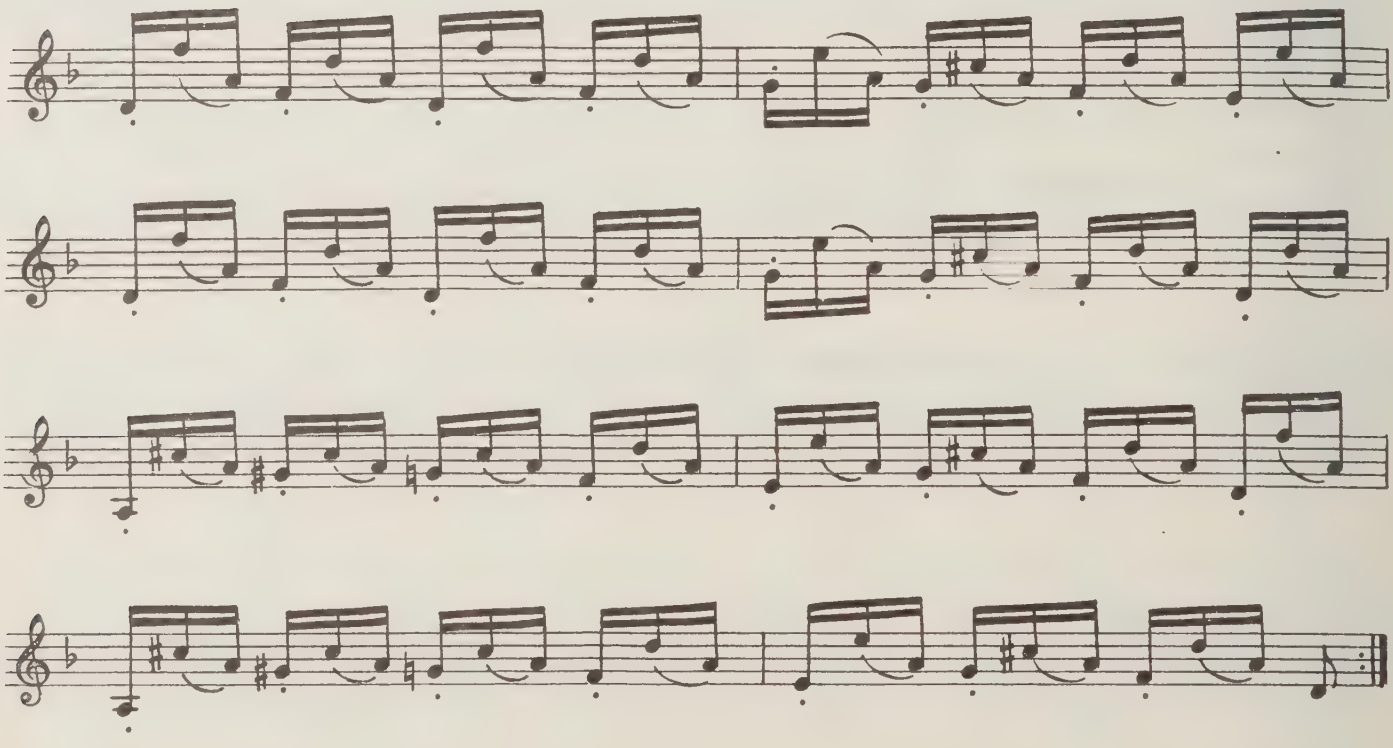
Var. 5



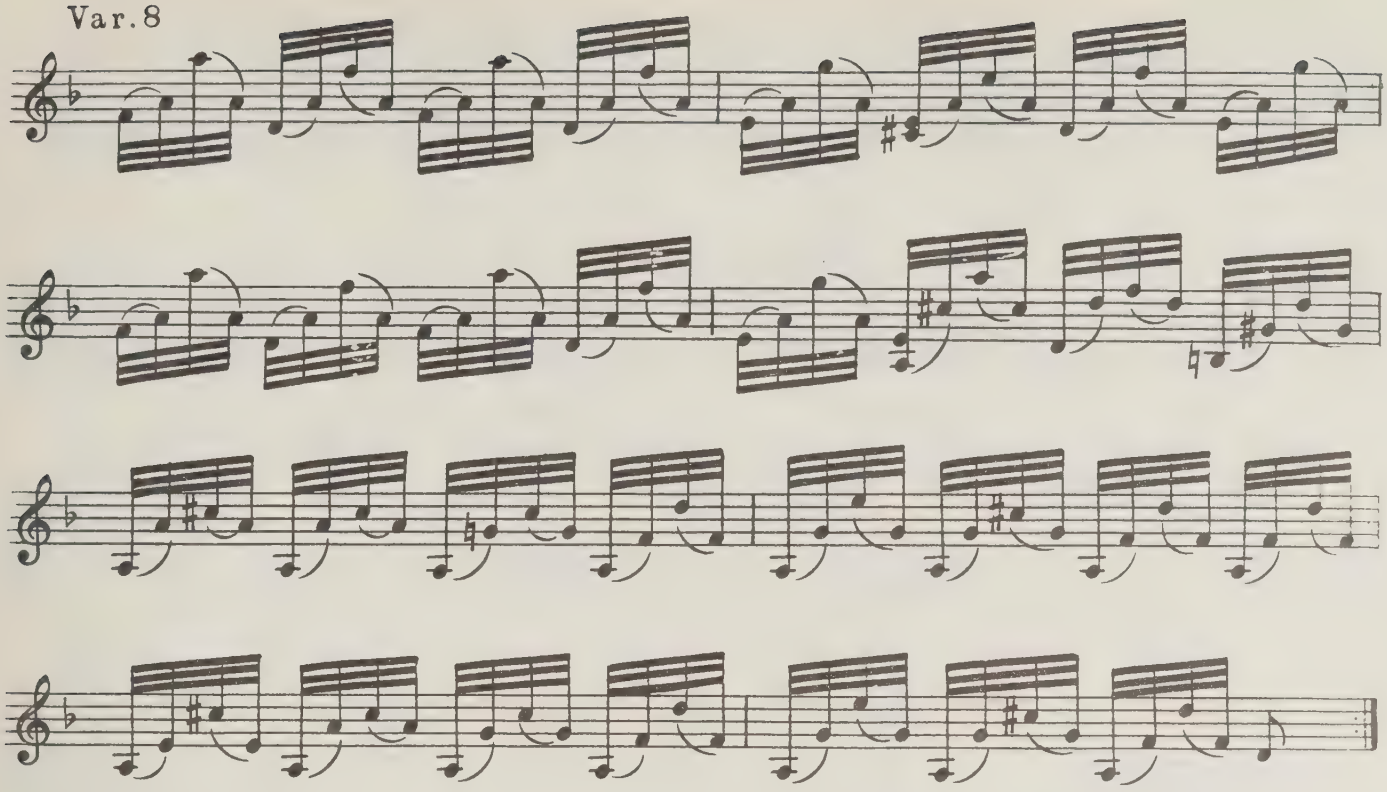
Var. 6



Var. 7

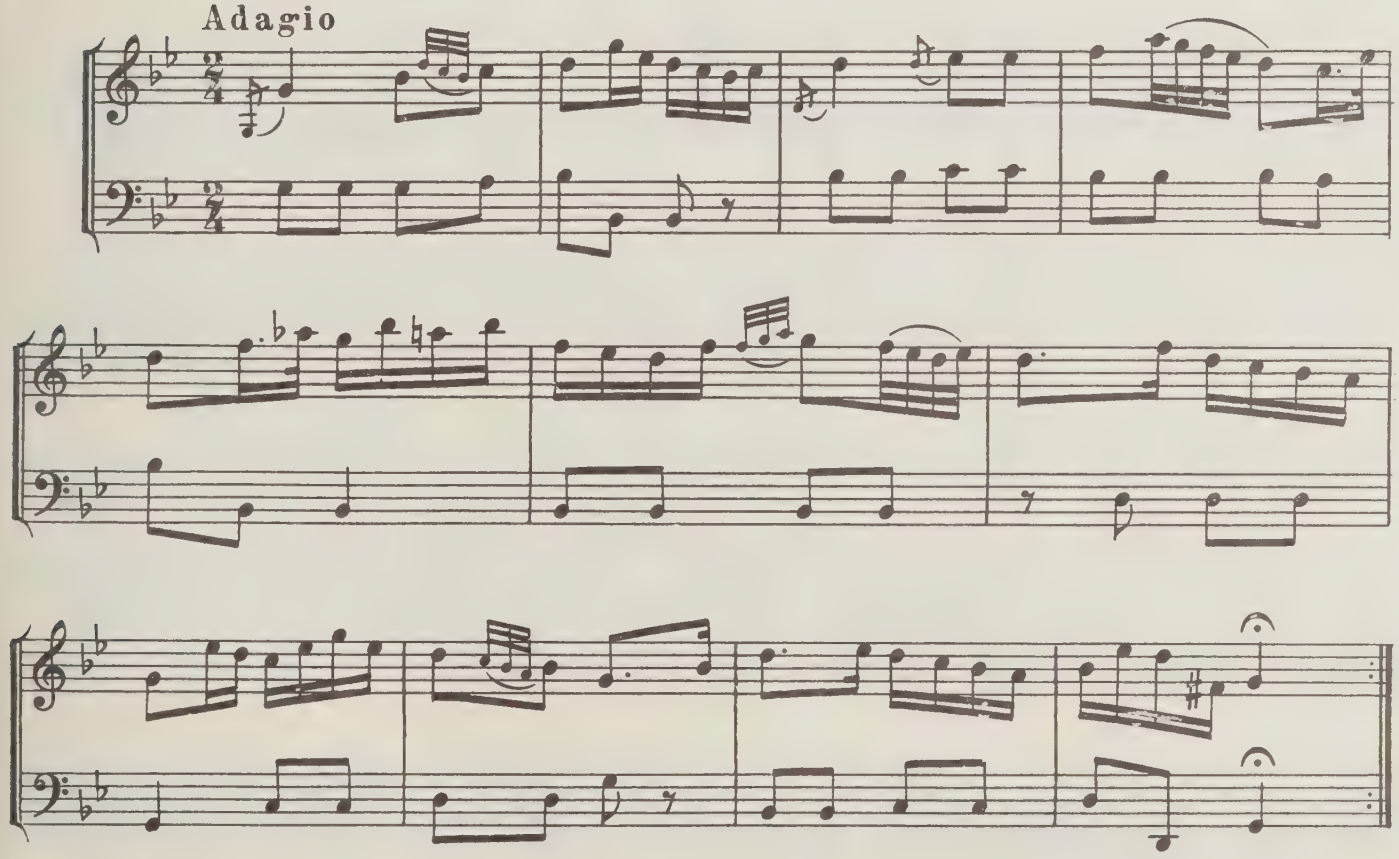


Var. 8

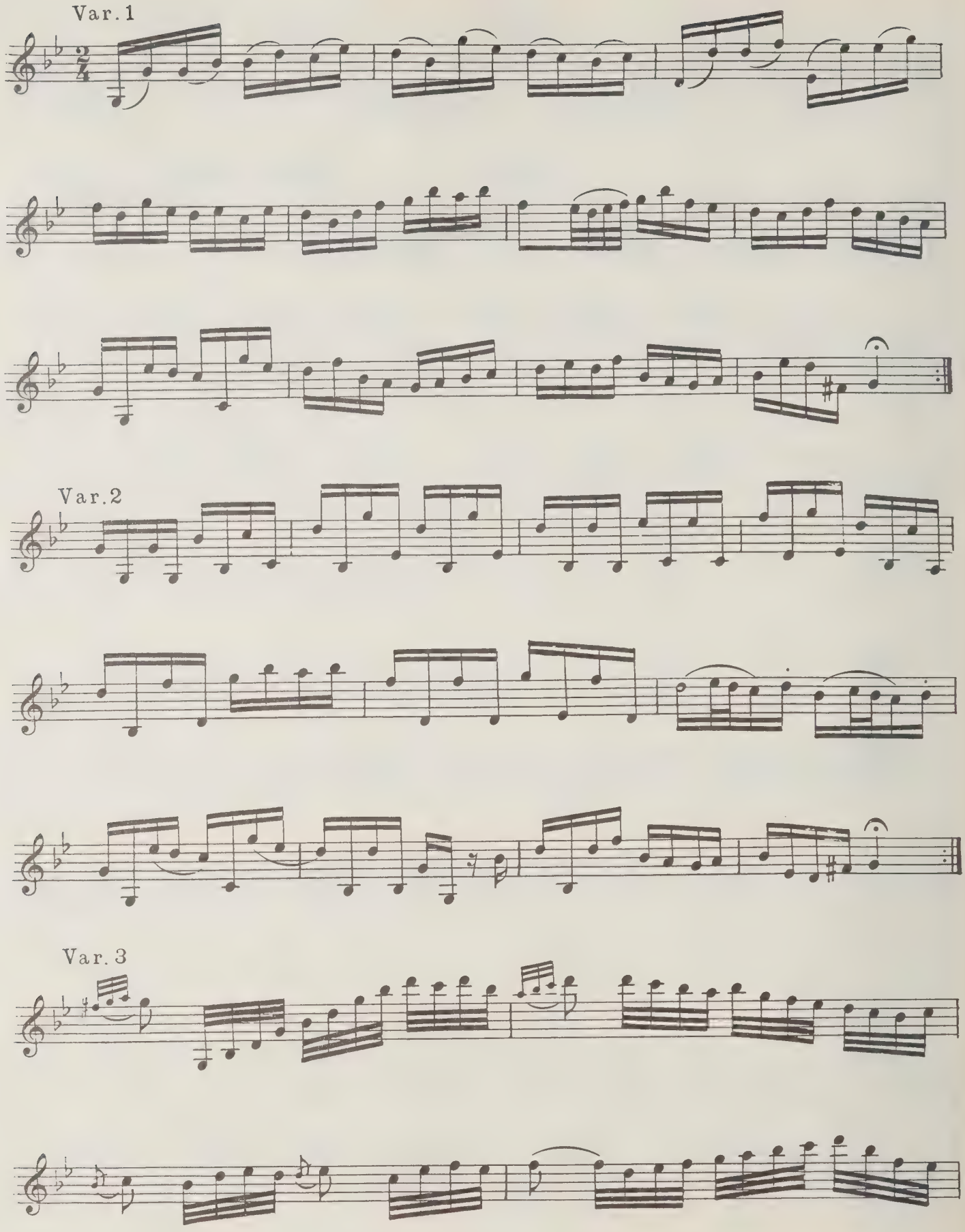


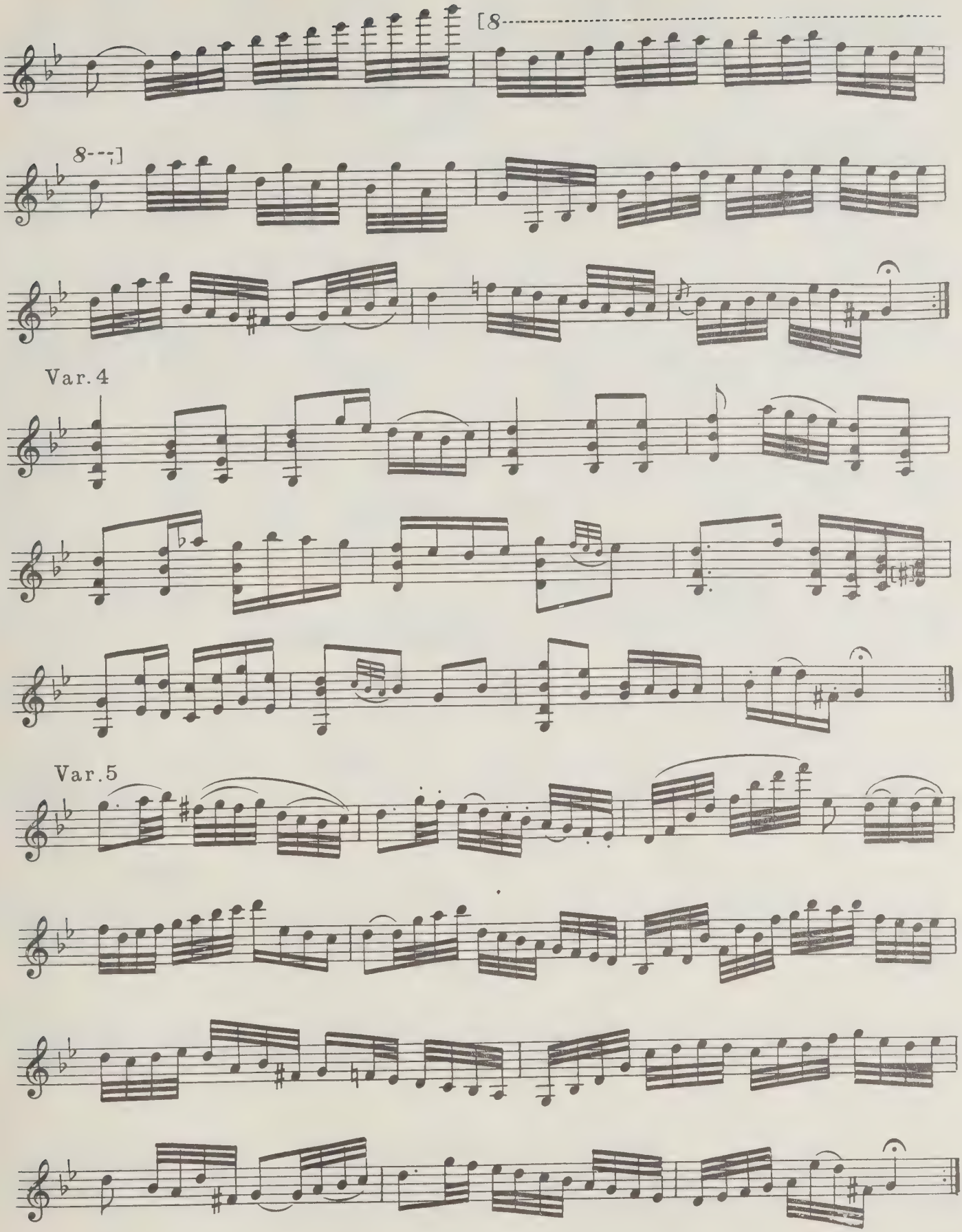
## 13. Не бушуйте, ветры буйные

Adagio

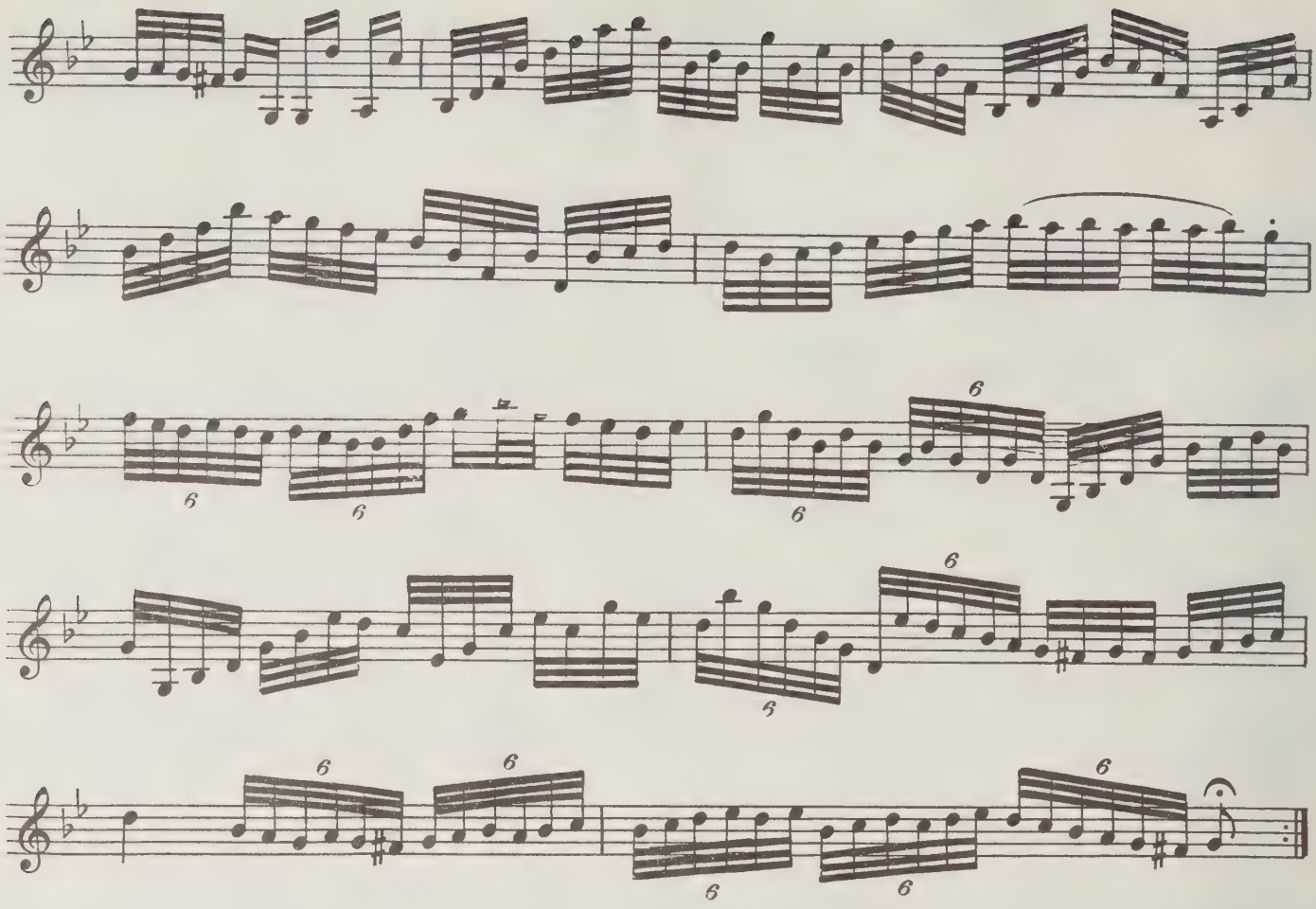


*Basso da Capo*


Var. 1
Var. 2
Var. 3

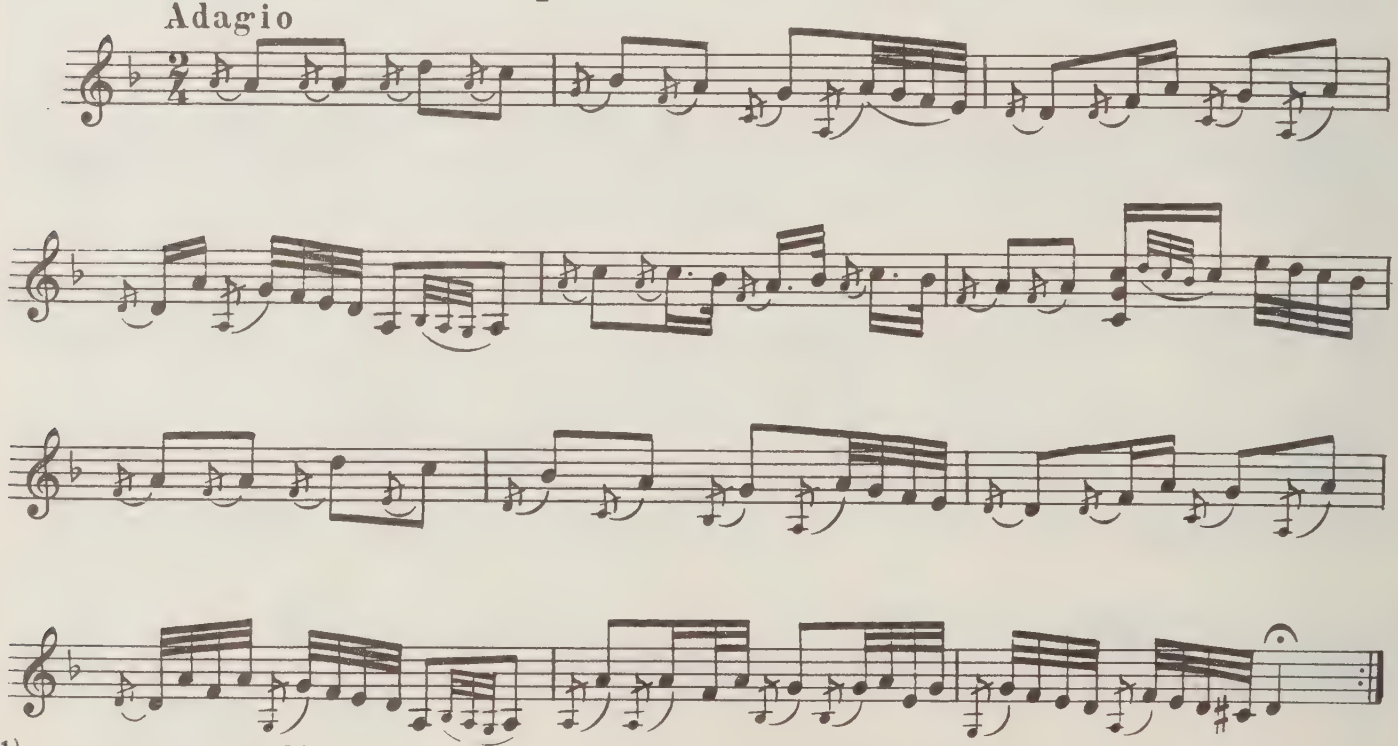

[8
8--]
Var.4
Var.5

Var. 6



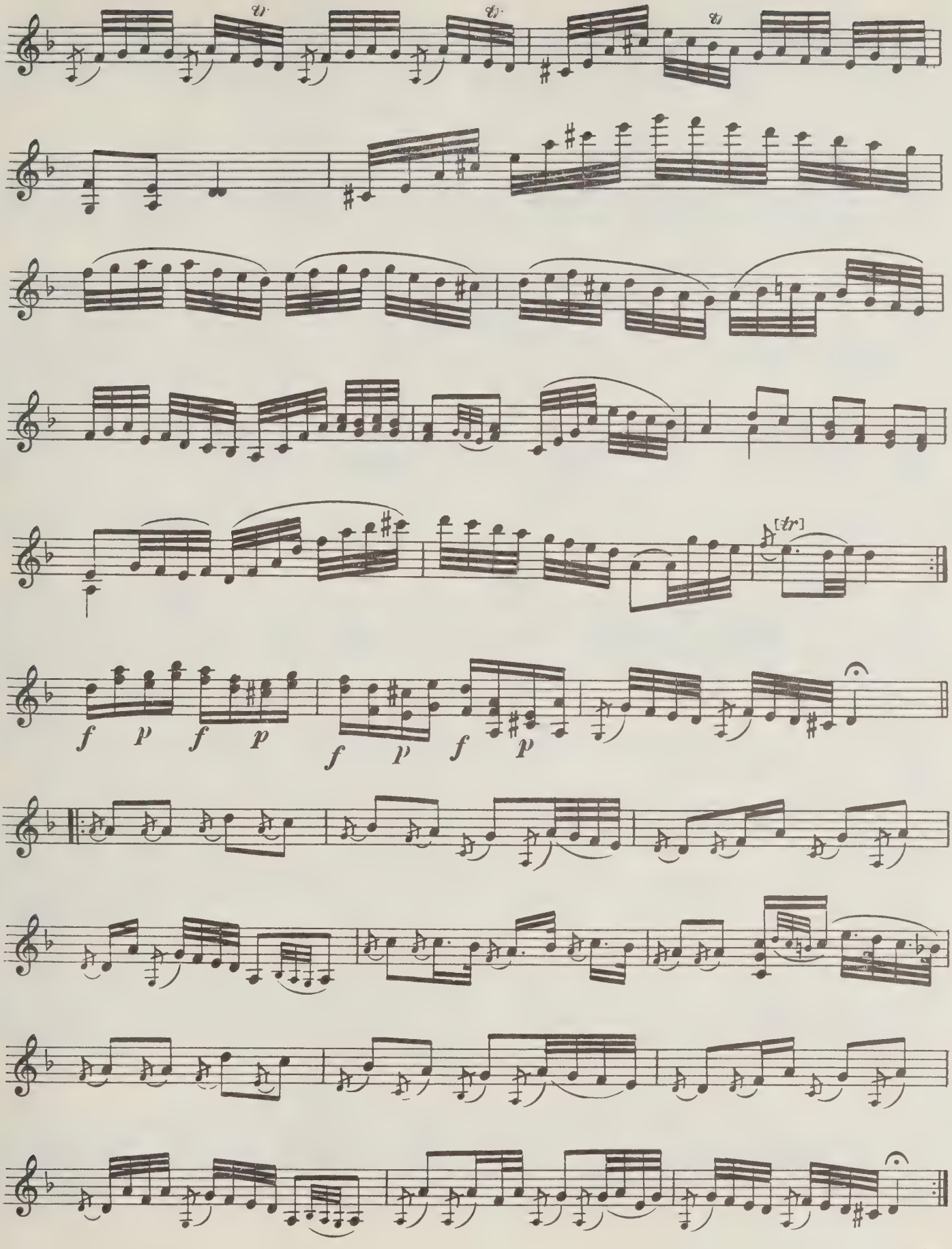
## 15. Дорогая мол гостейка[1)]

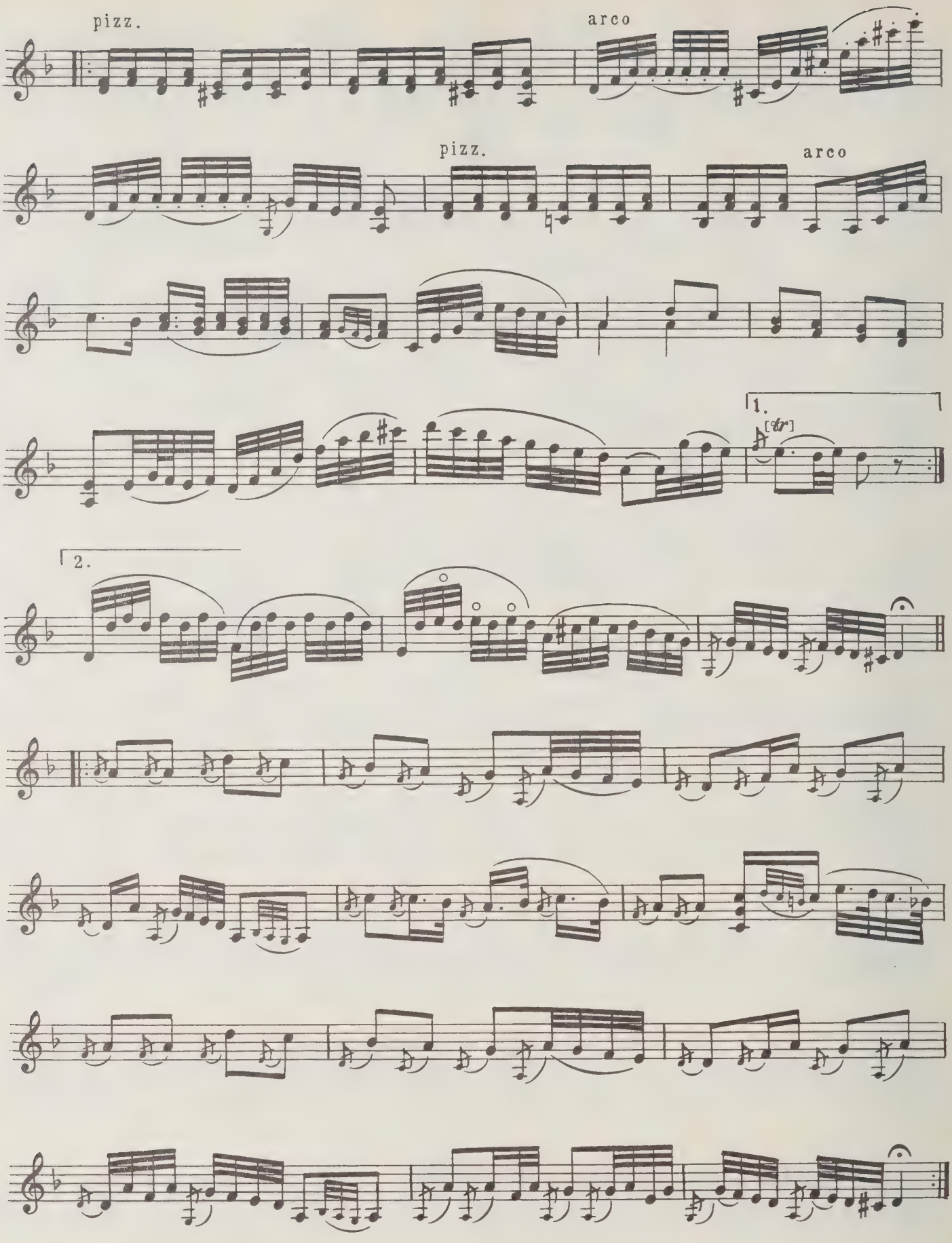
Adagio

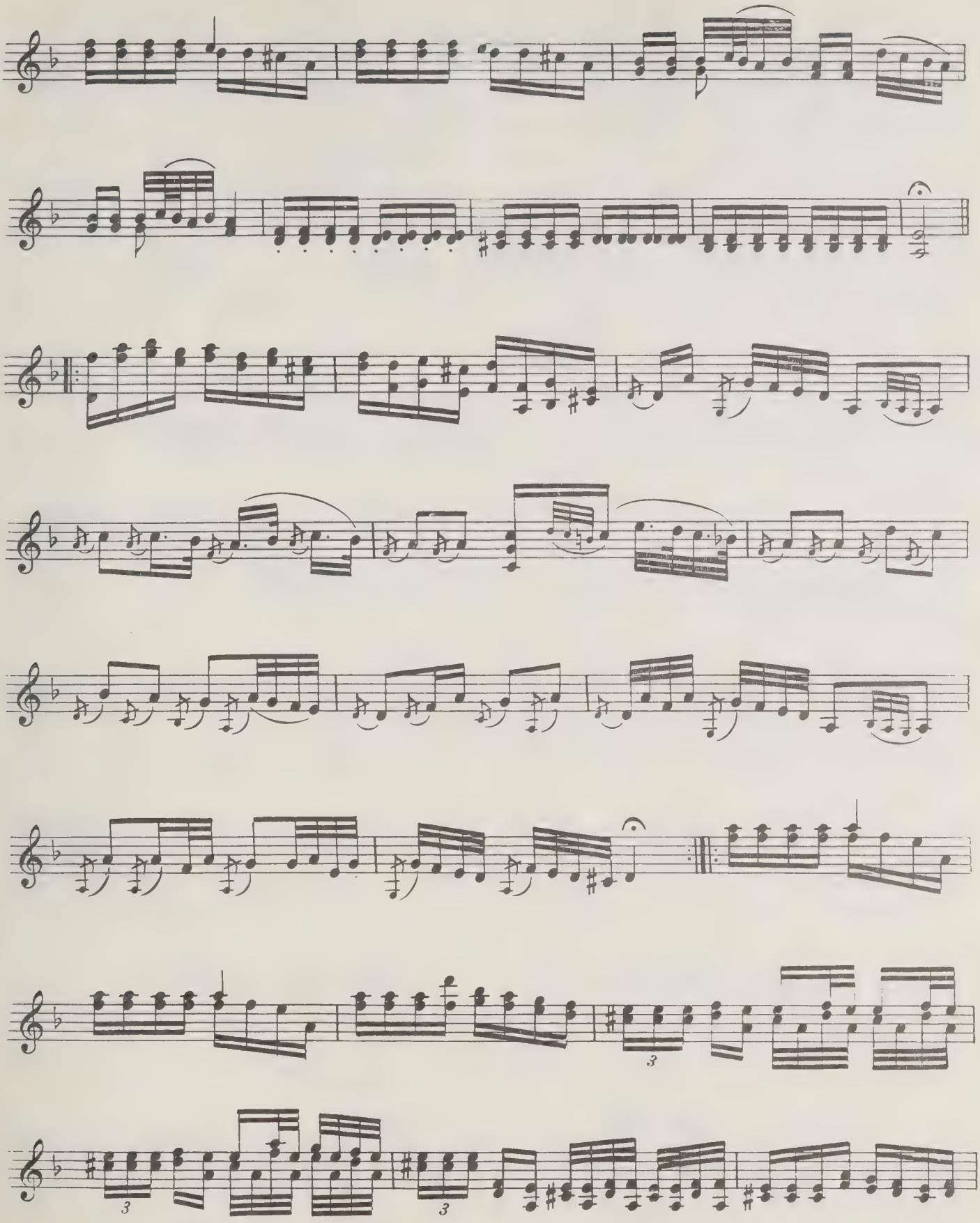


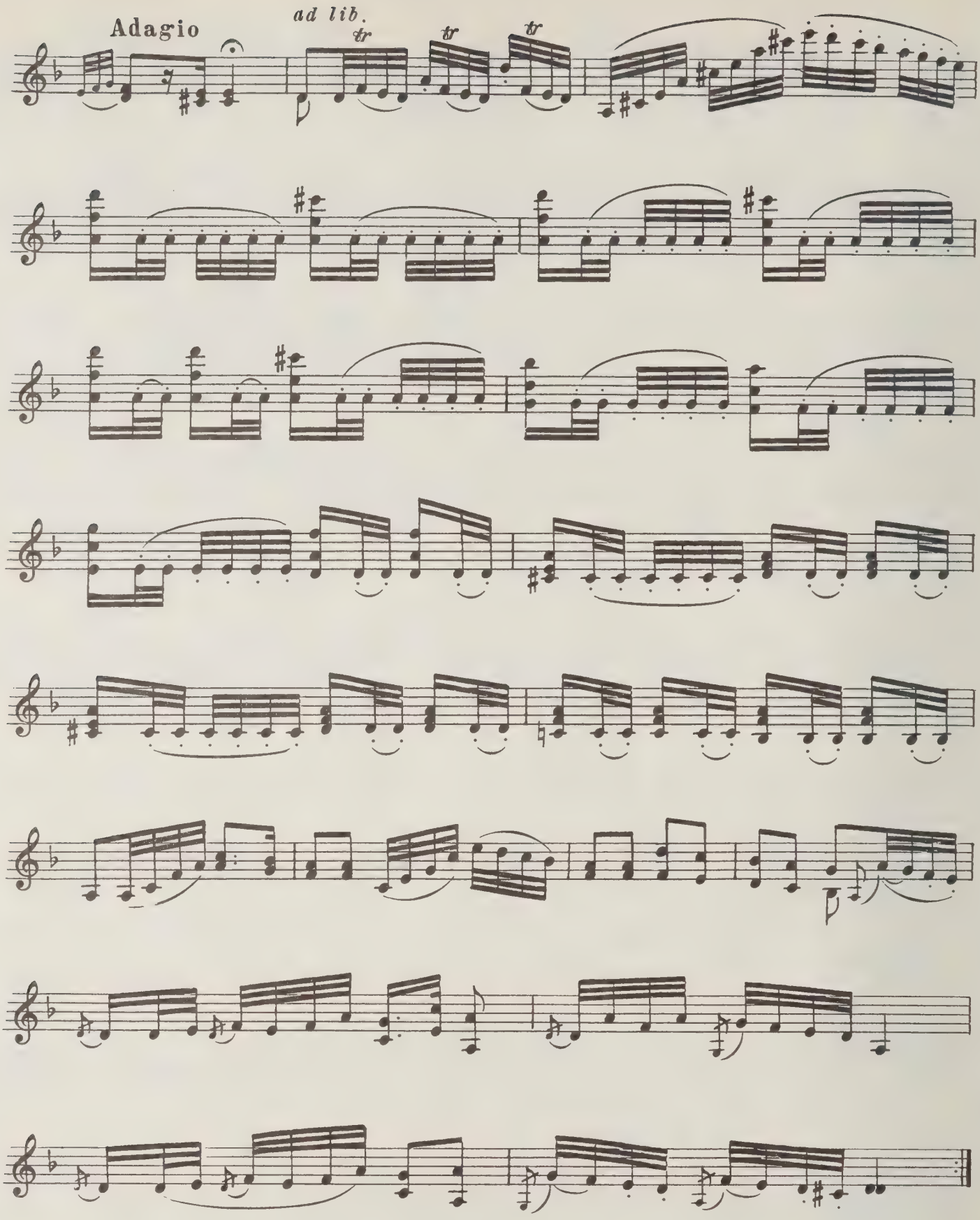
[1)] Вариационный цикл № 14 („Ах, по мосту, мосту“) с развитой партией сопровождения вошел в сборник, изданный в 1783 г. В настоящем издании помещен на с. 61.

Var. 1

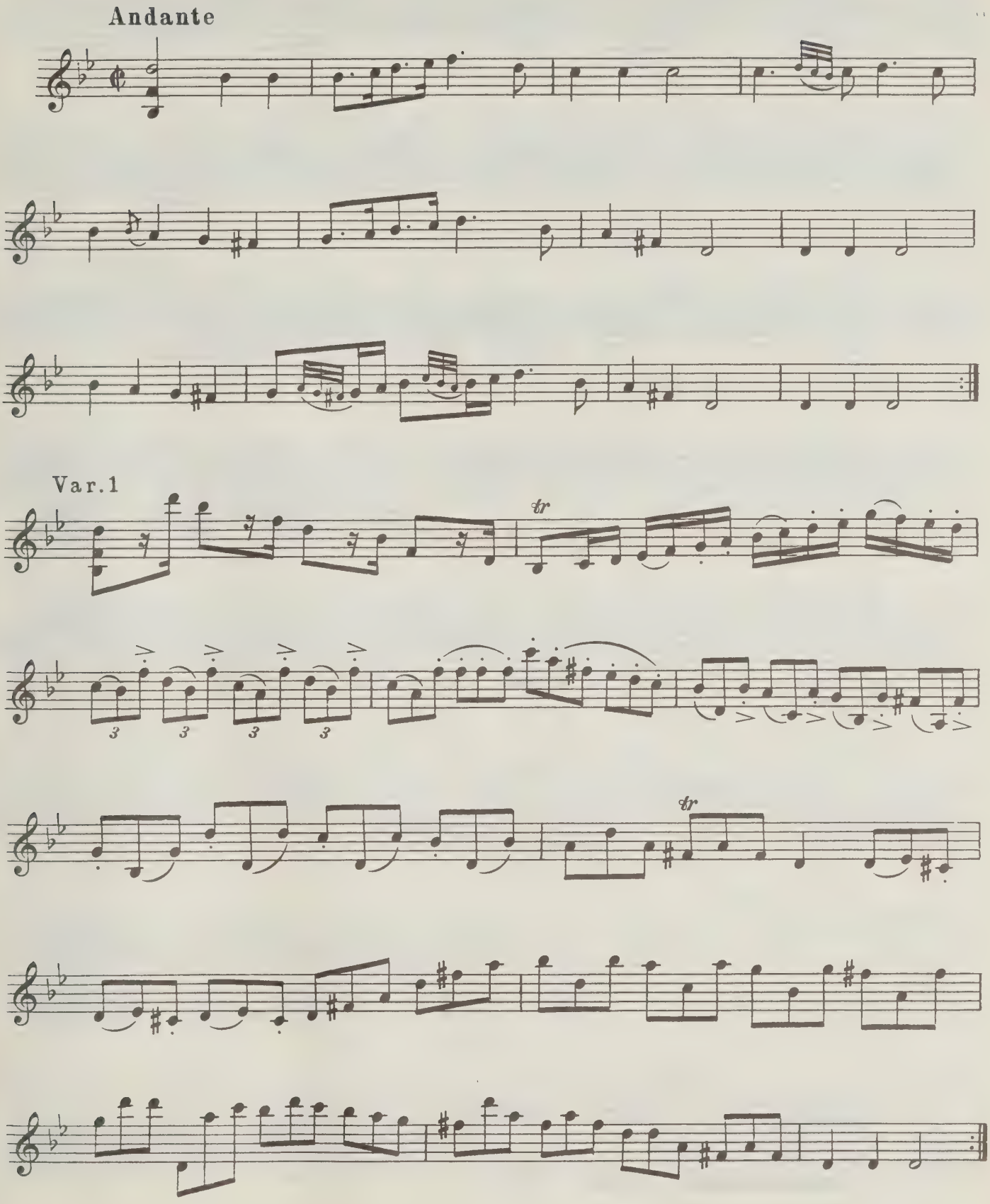


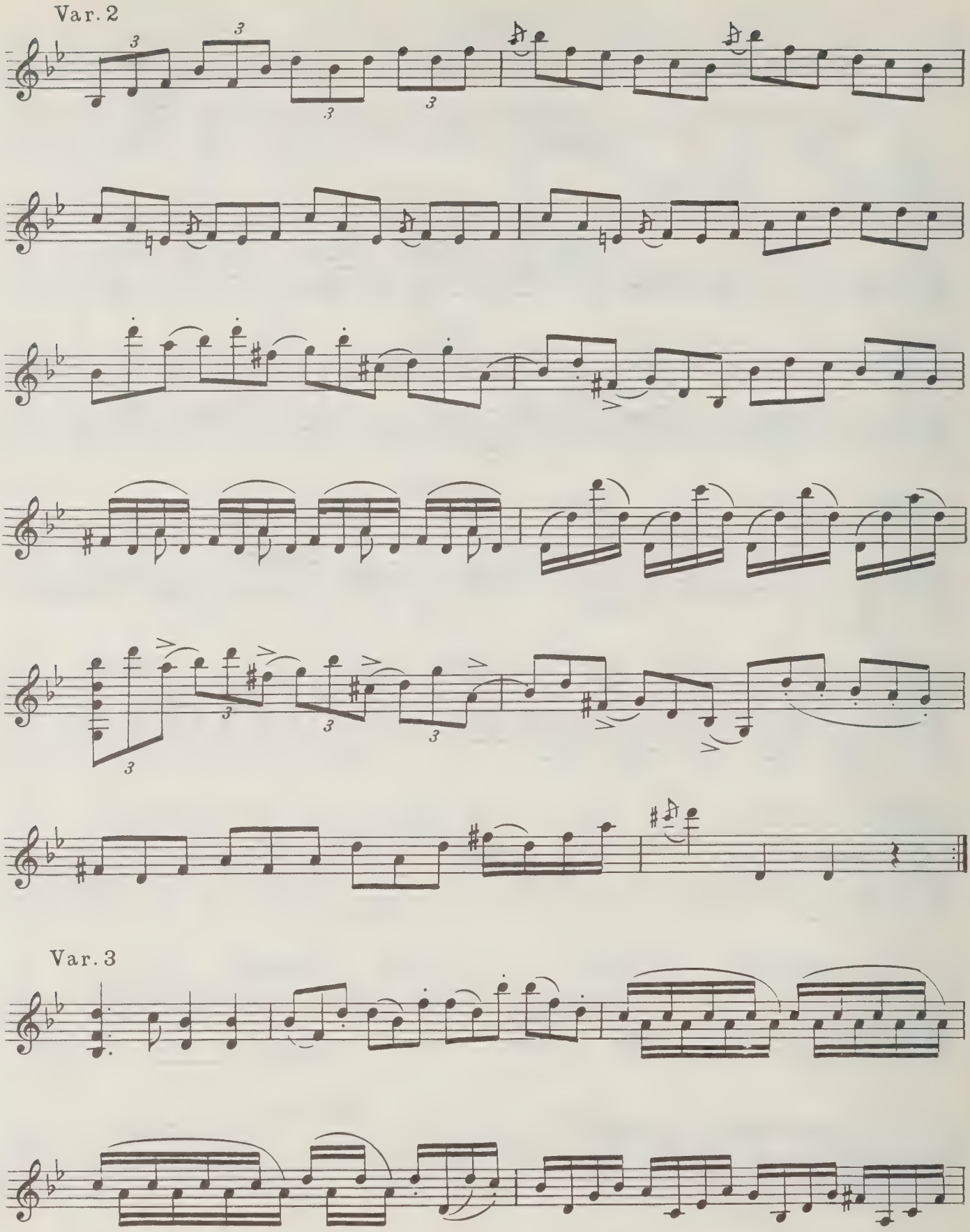

pizz.
arco
pizz.
arco
1.
[tr]
2.

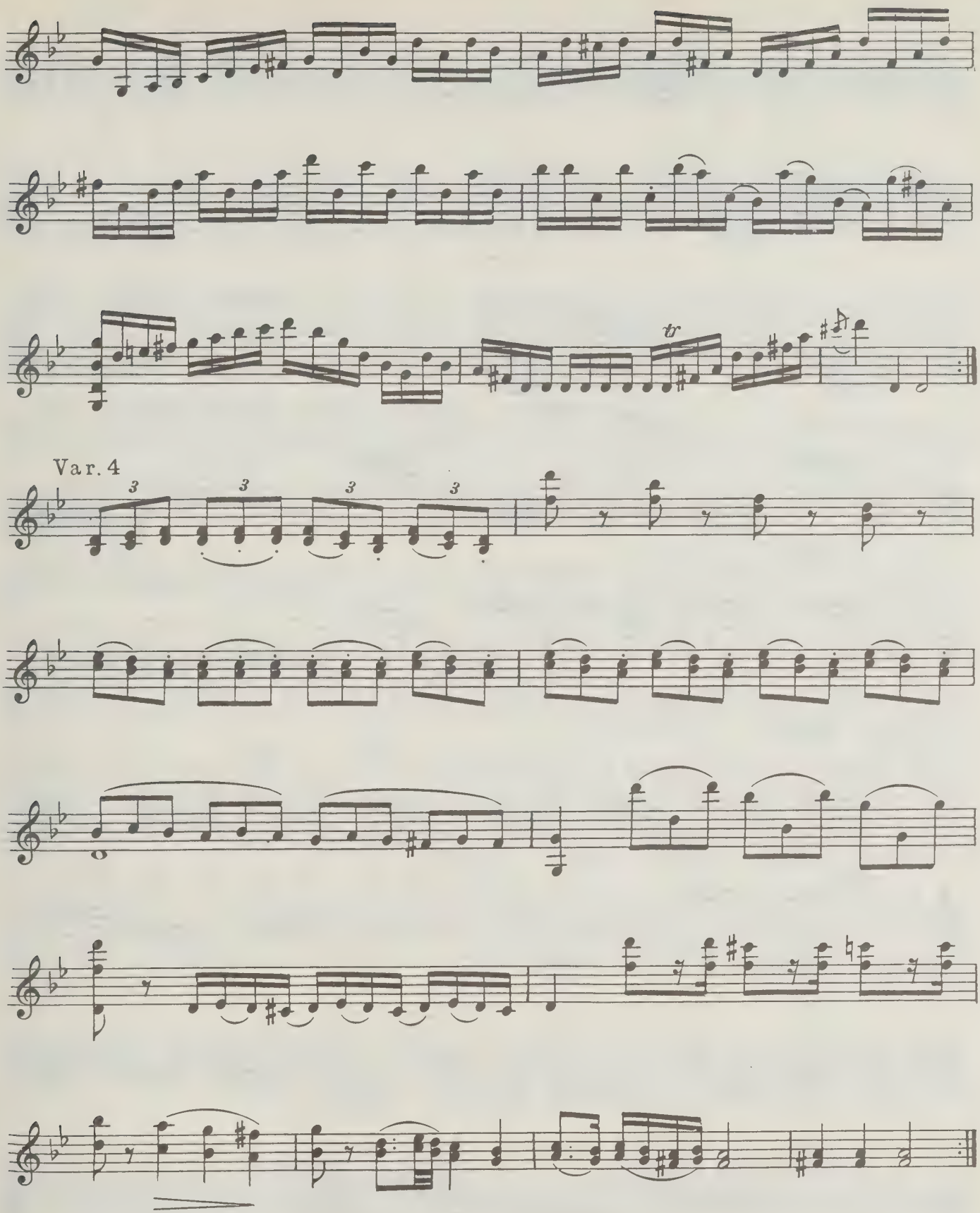

3
3
3

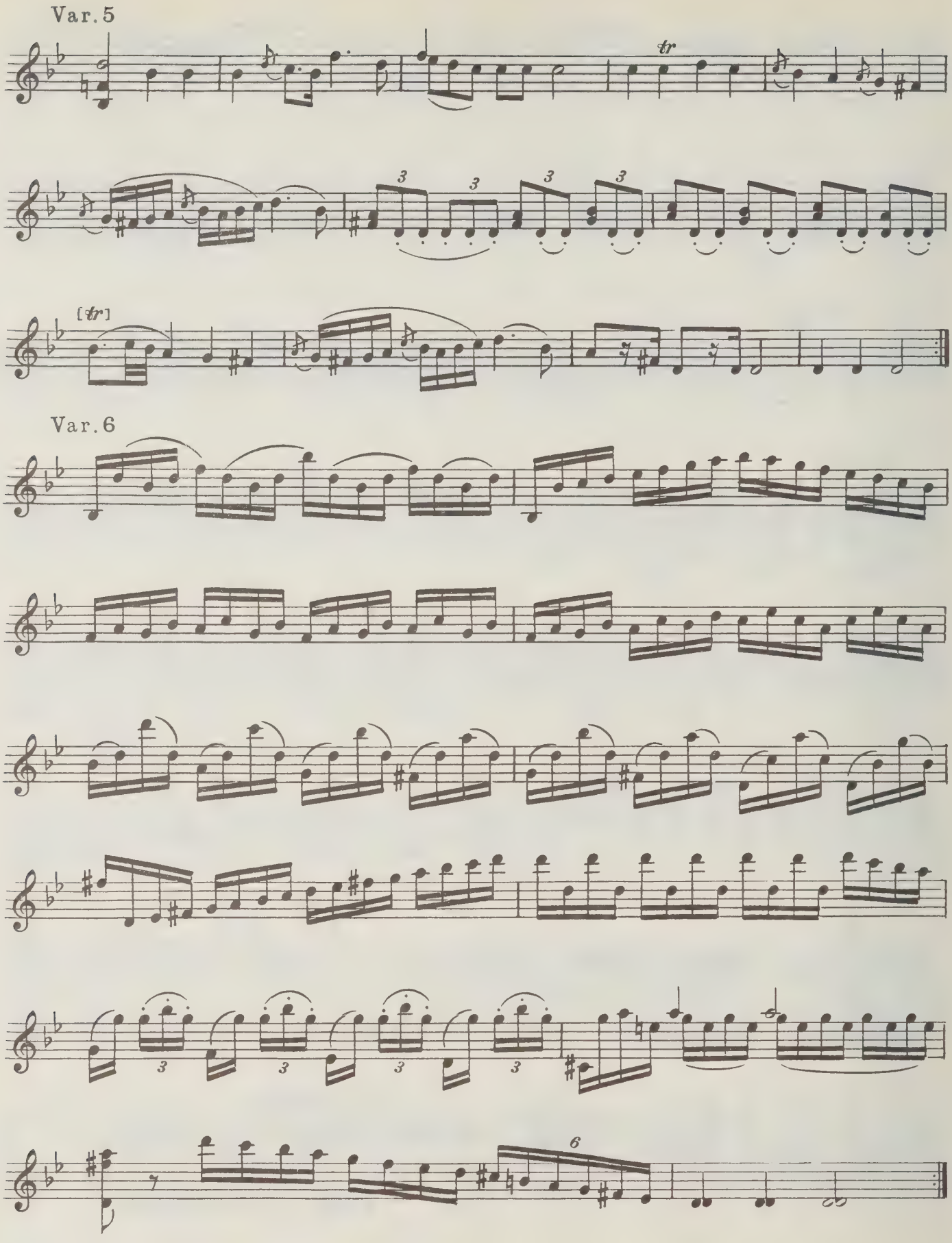

Adagio
ad lib.
tr
tr
tr

# 16. Ах, скучно мне



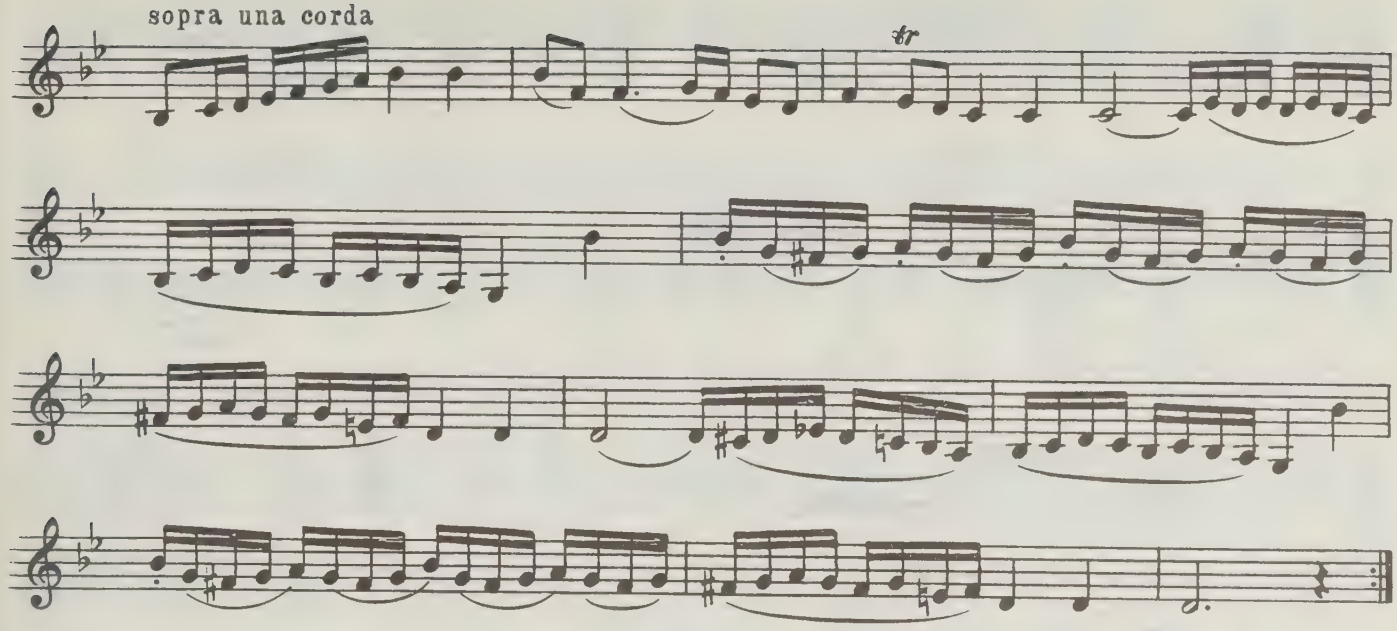

Var. 2
Var. 3


Var. 4
3
3
3
3
tr

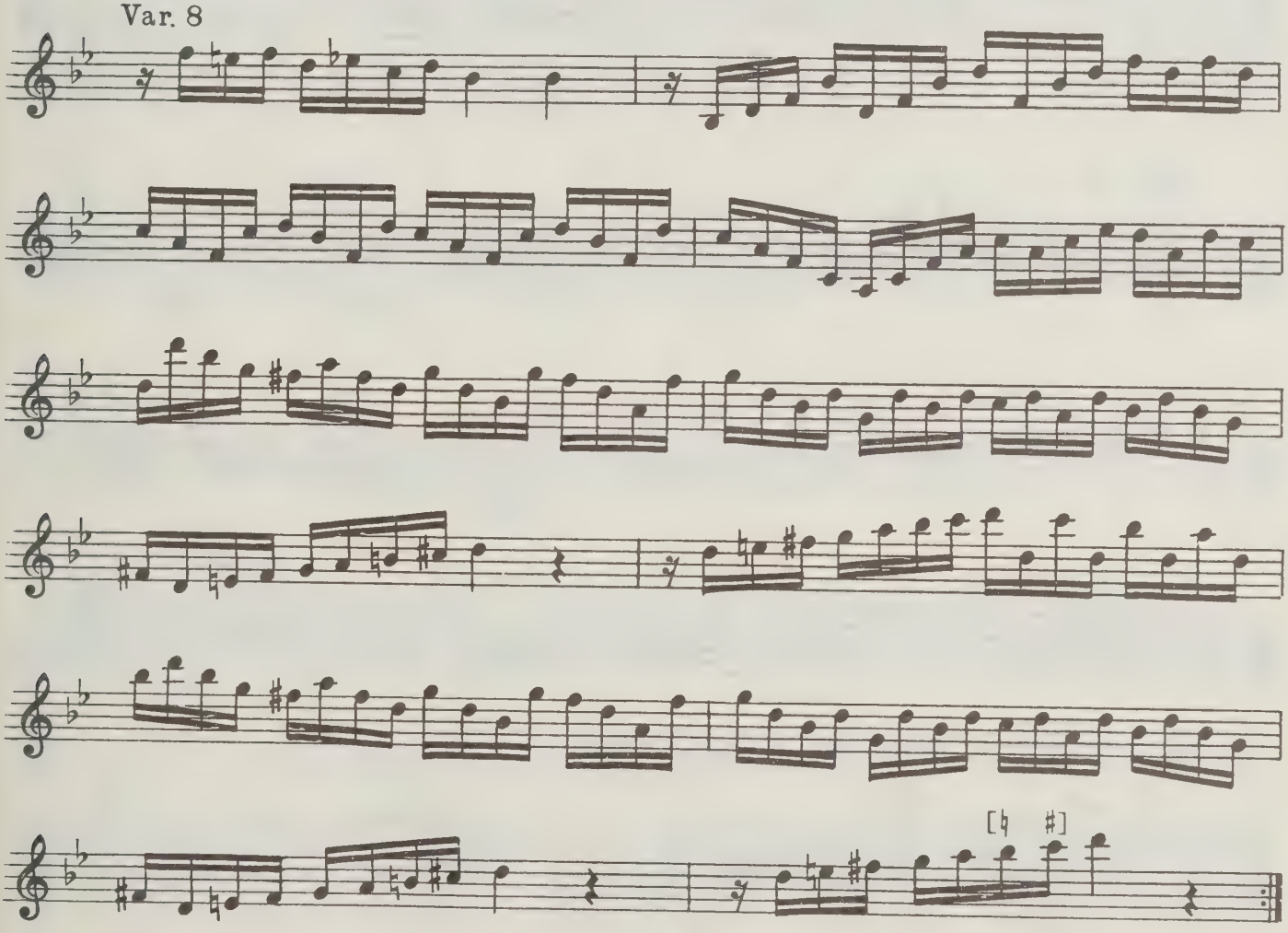

Var. 5
tr
[tr]
Var. 6

Var. 7

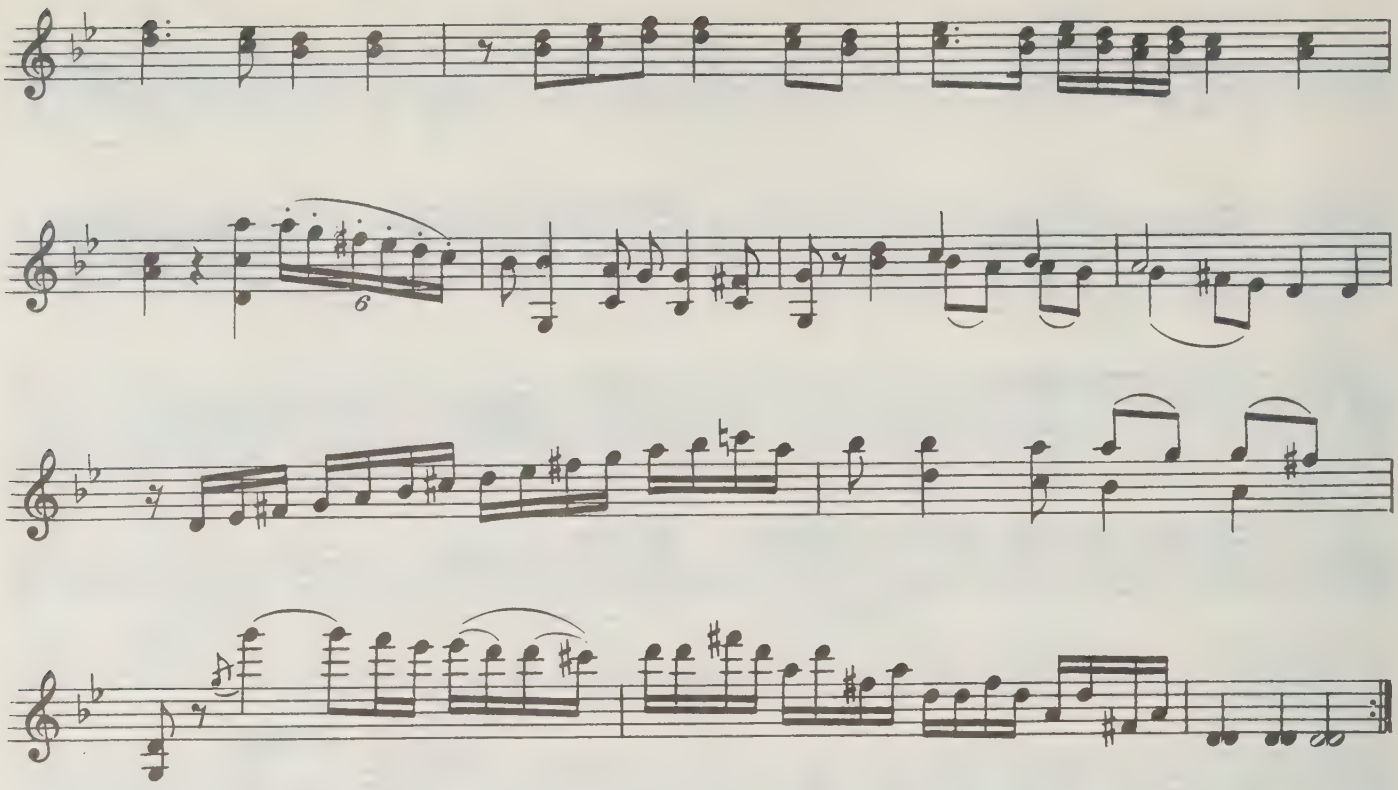
sopra una corda



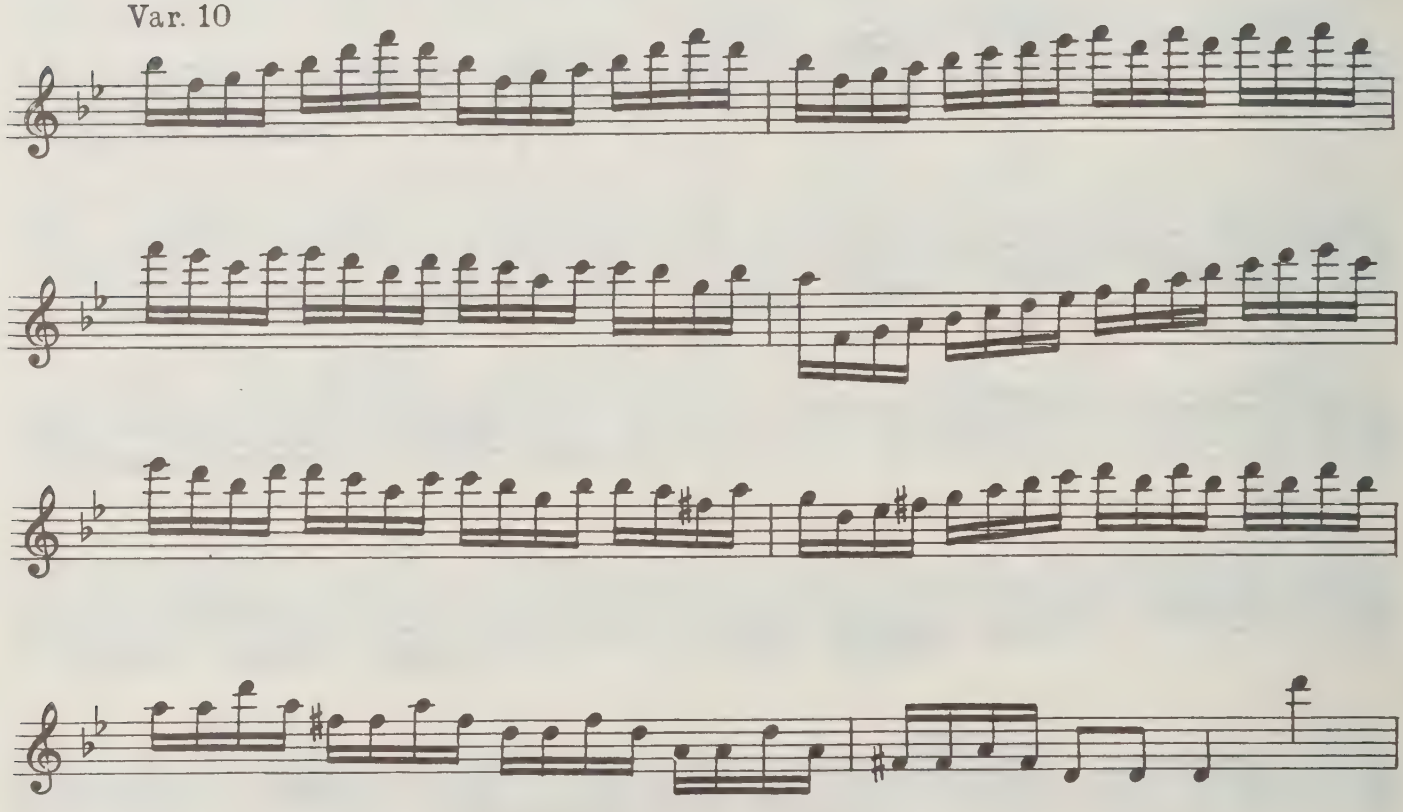

Var. 8

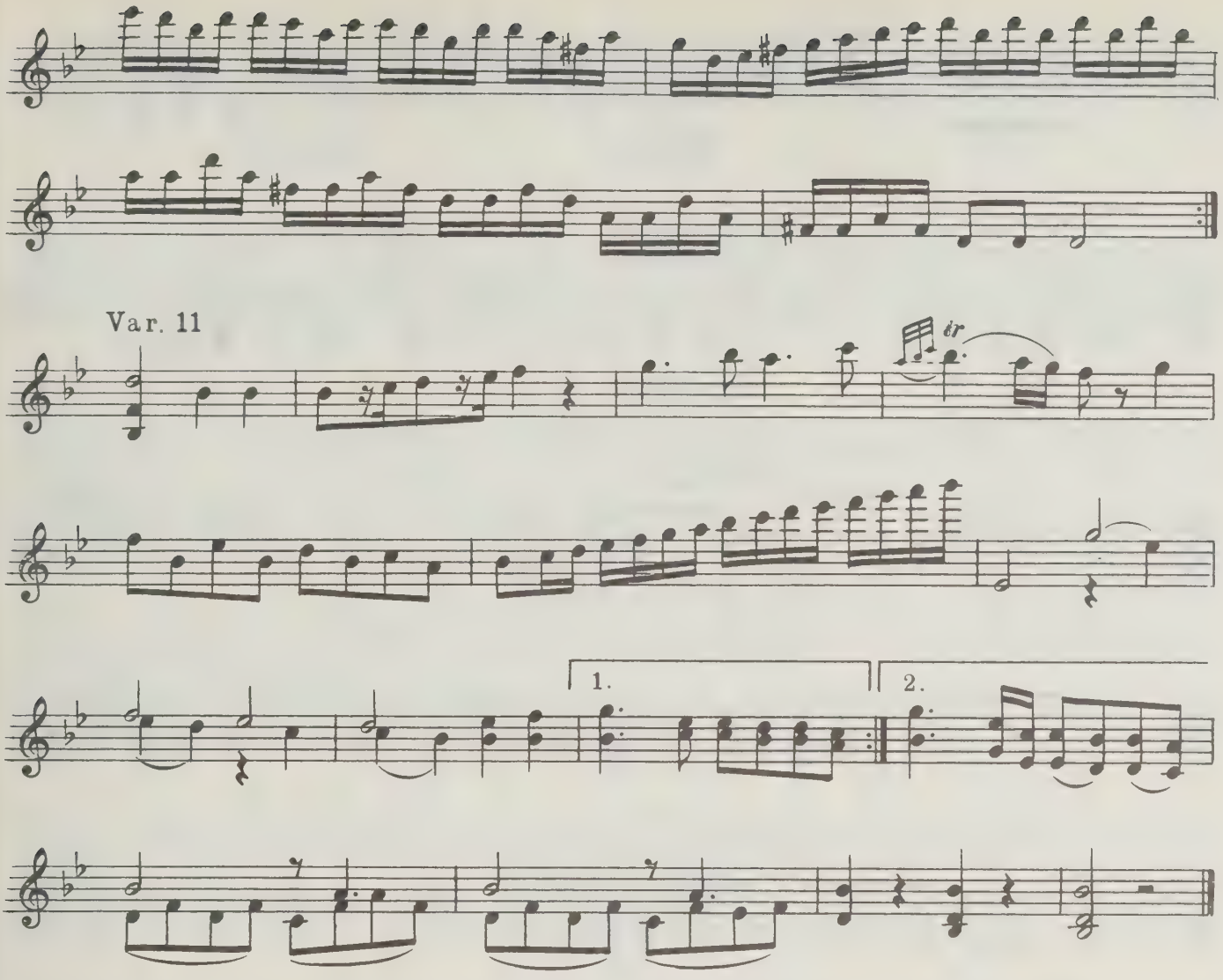


Var. 9

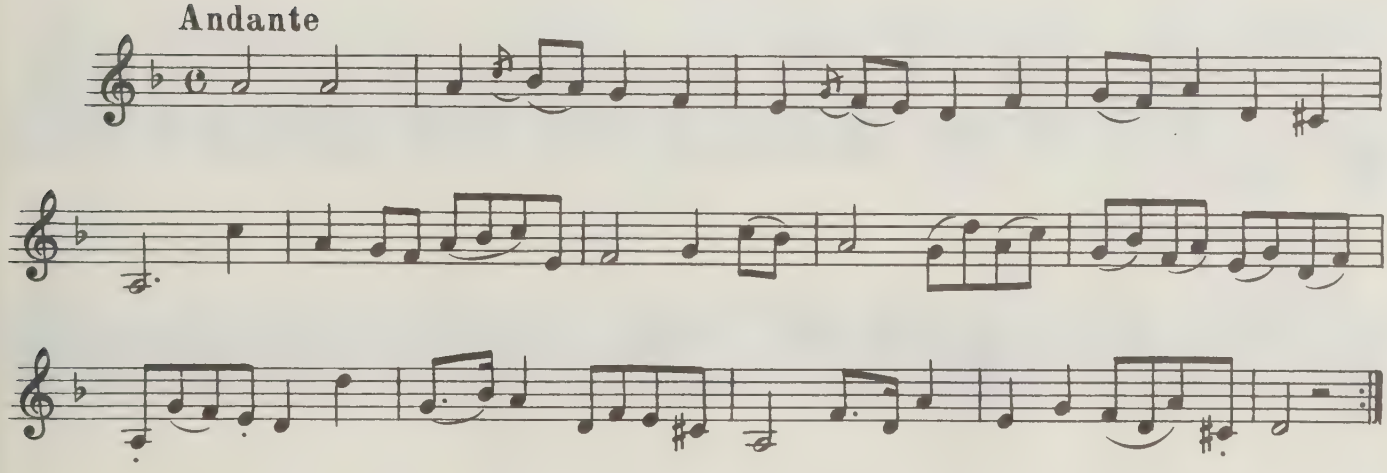


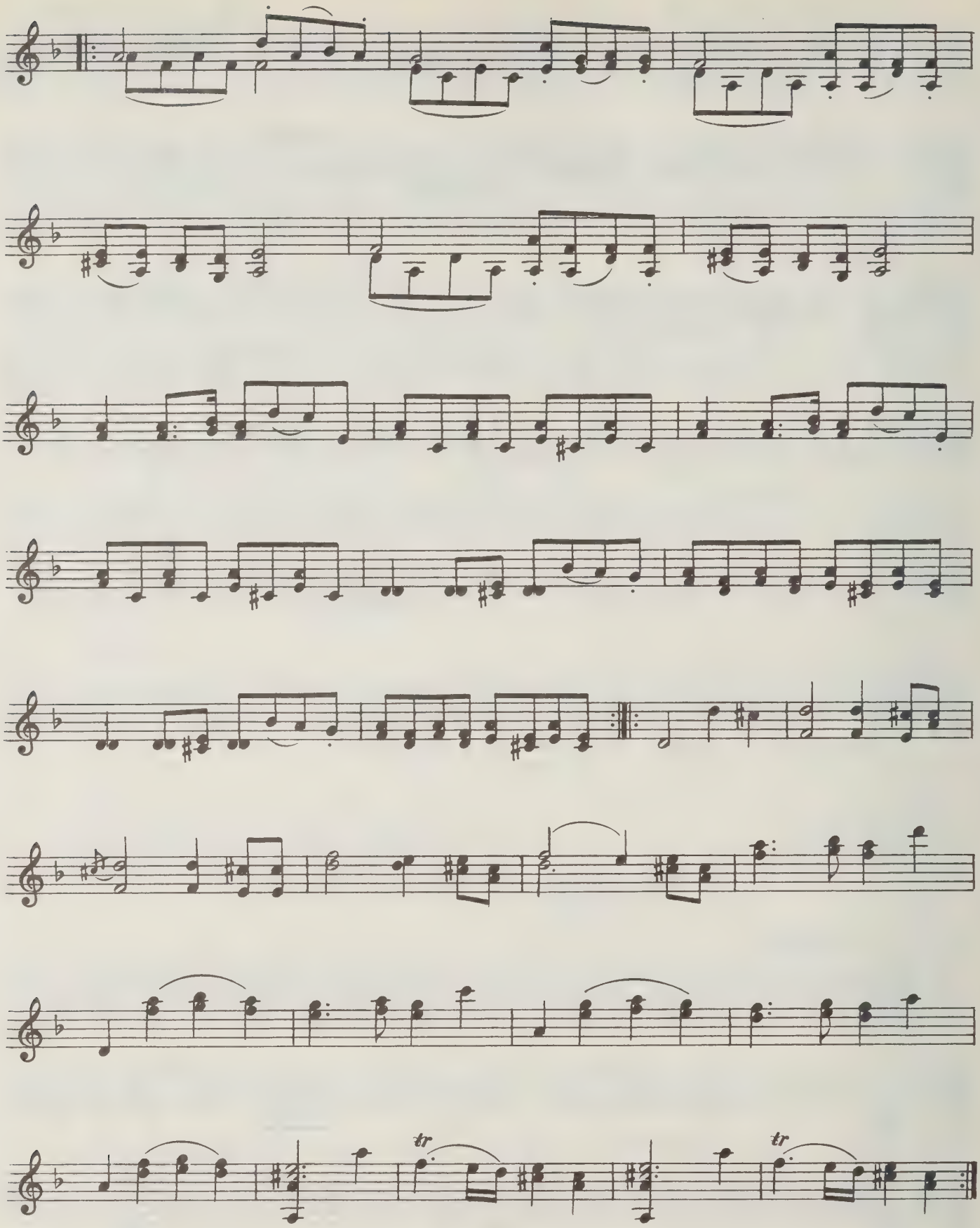
Var. 10

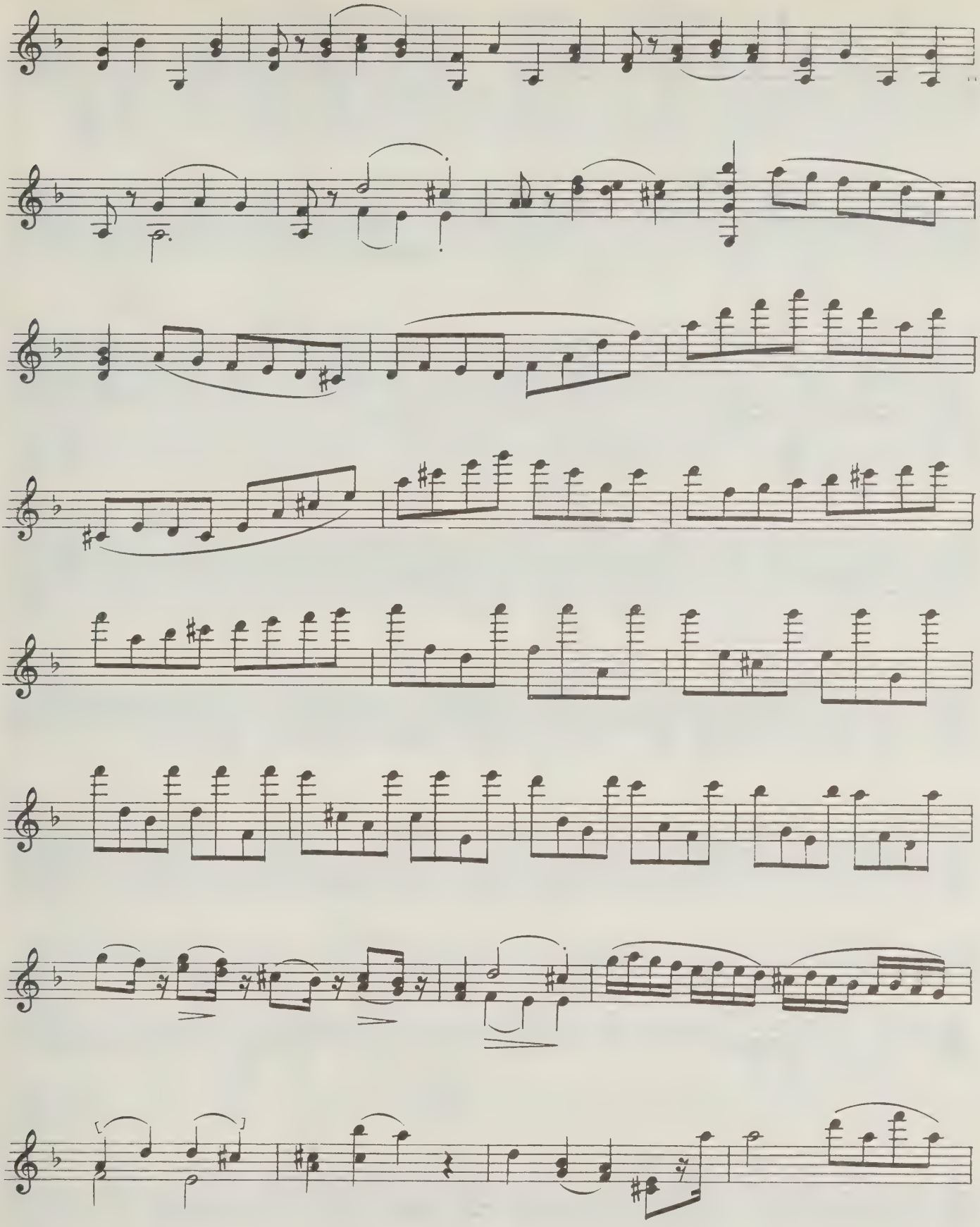


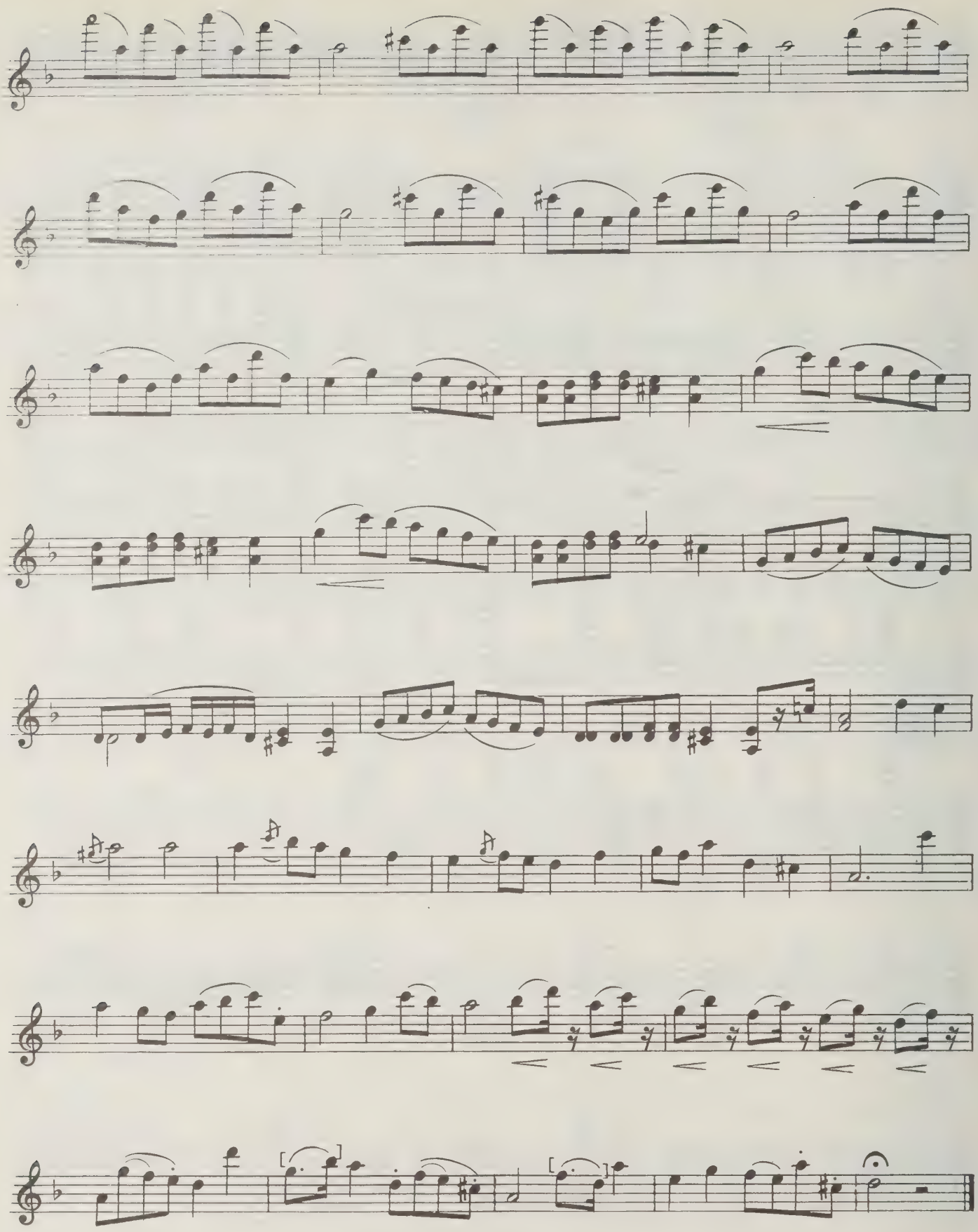



## 17. Дорогая ты моя матушка

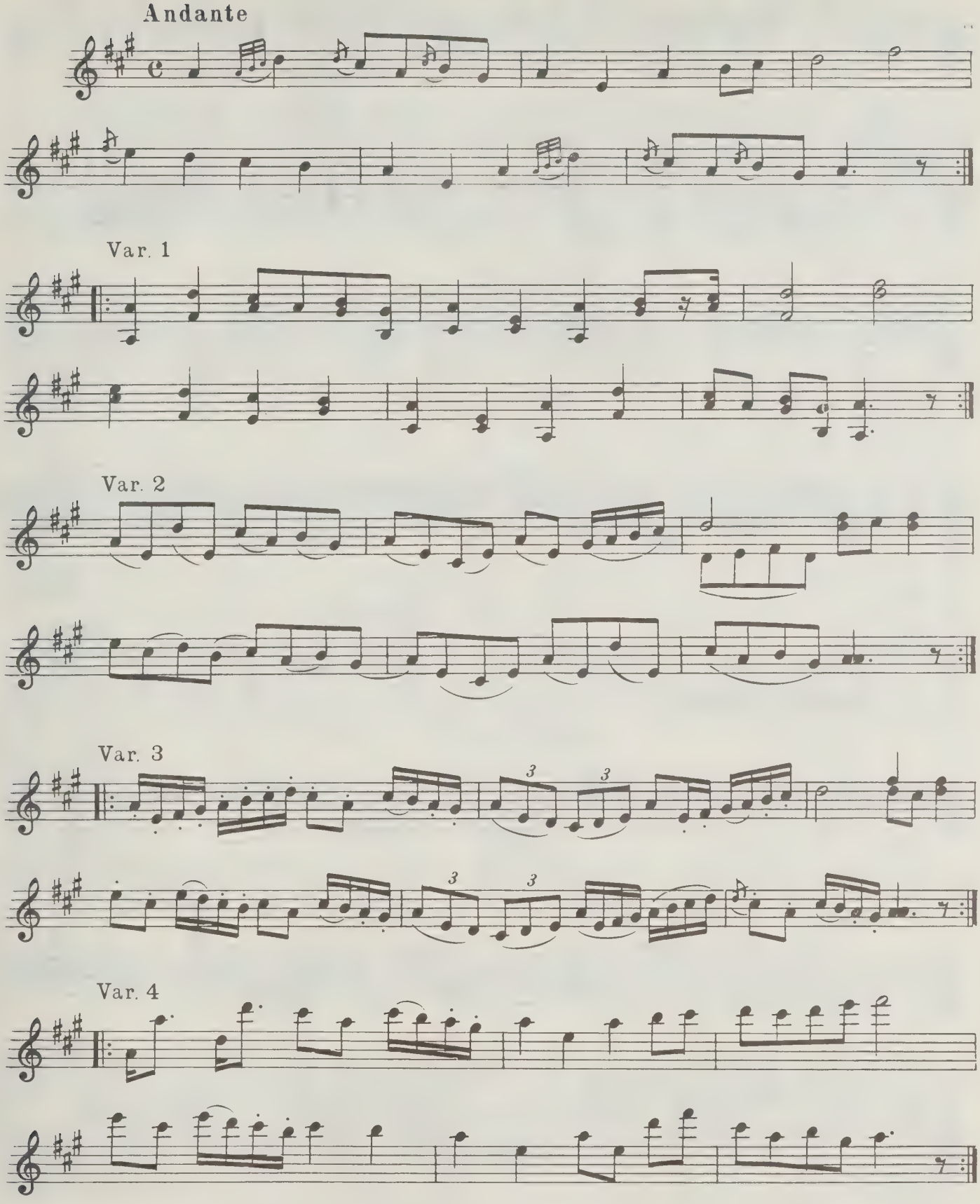



tr
tr

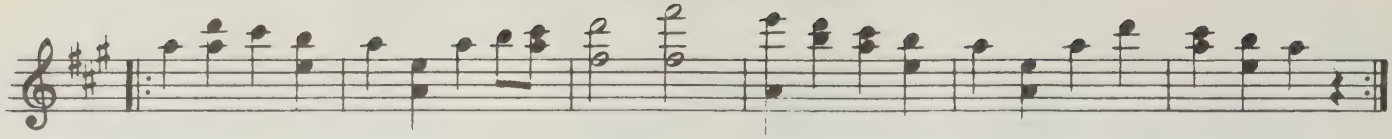




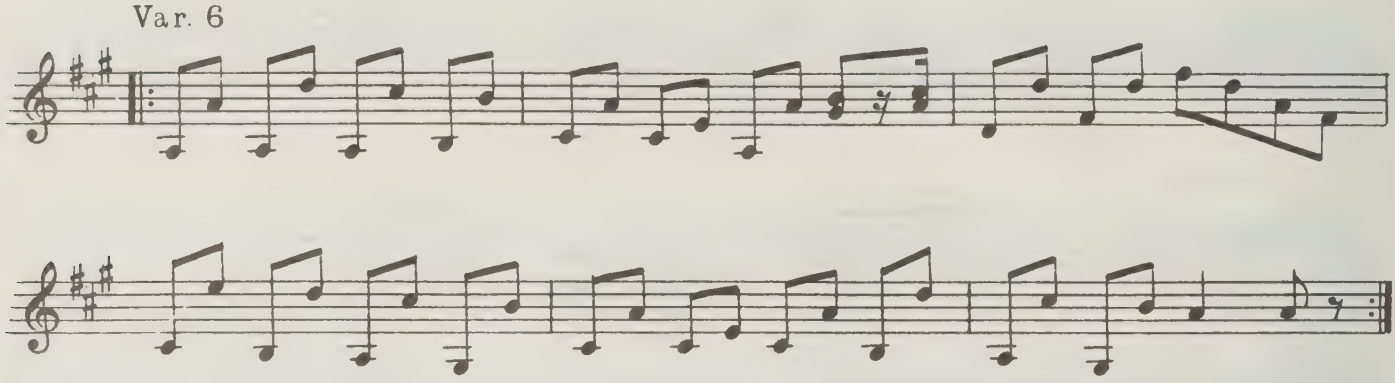
# 18. Молодка, молодка молодая



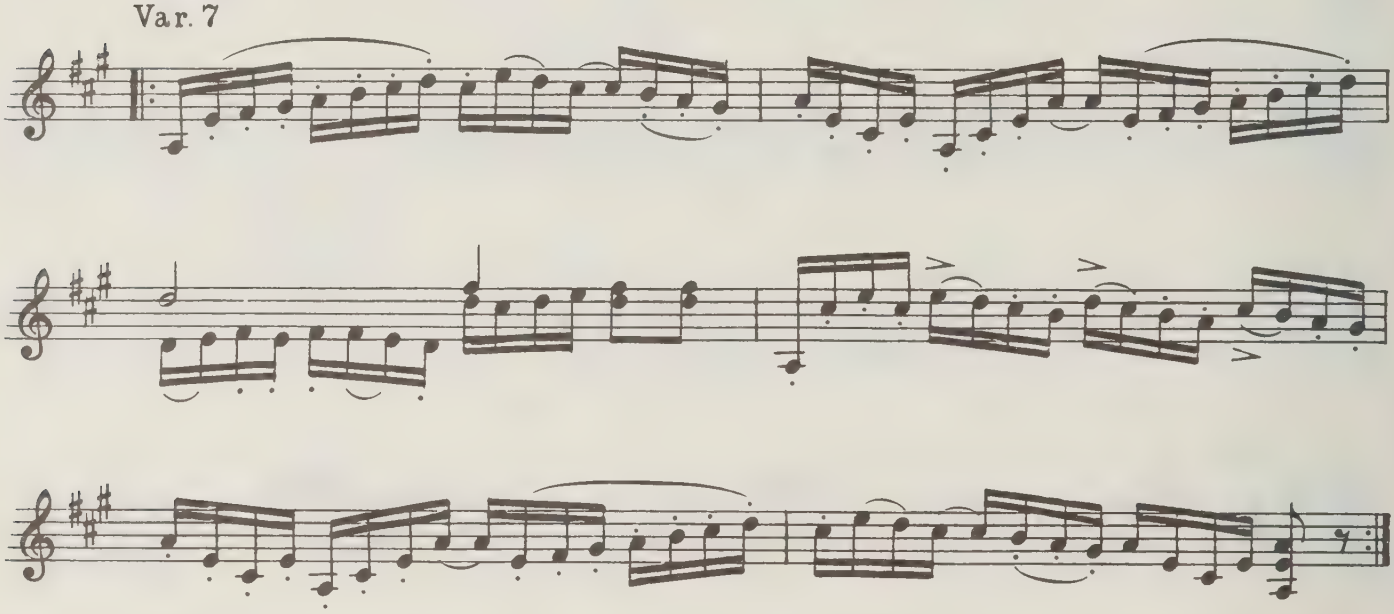
Var. 5



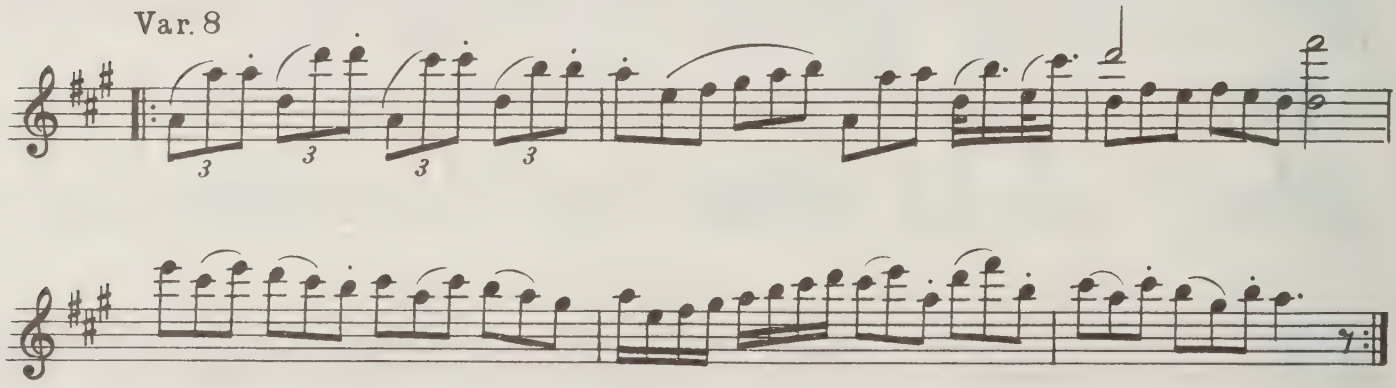
Var. 6



Var. 7

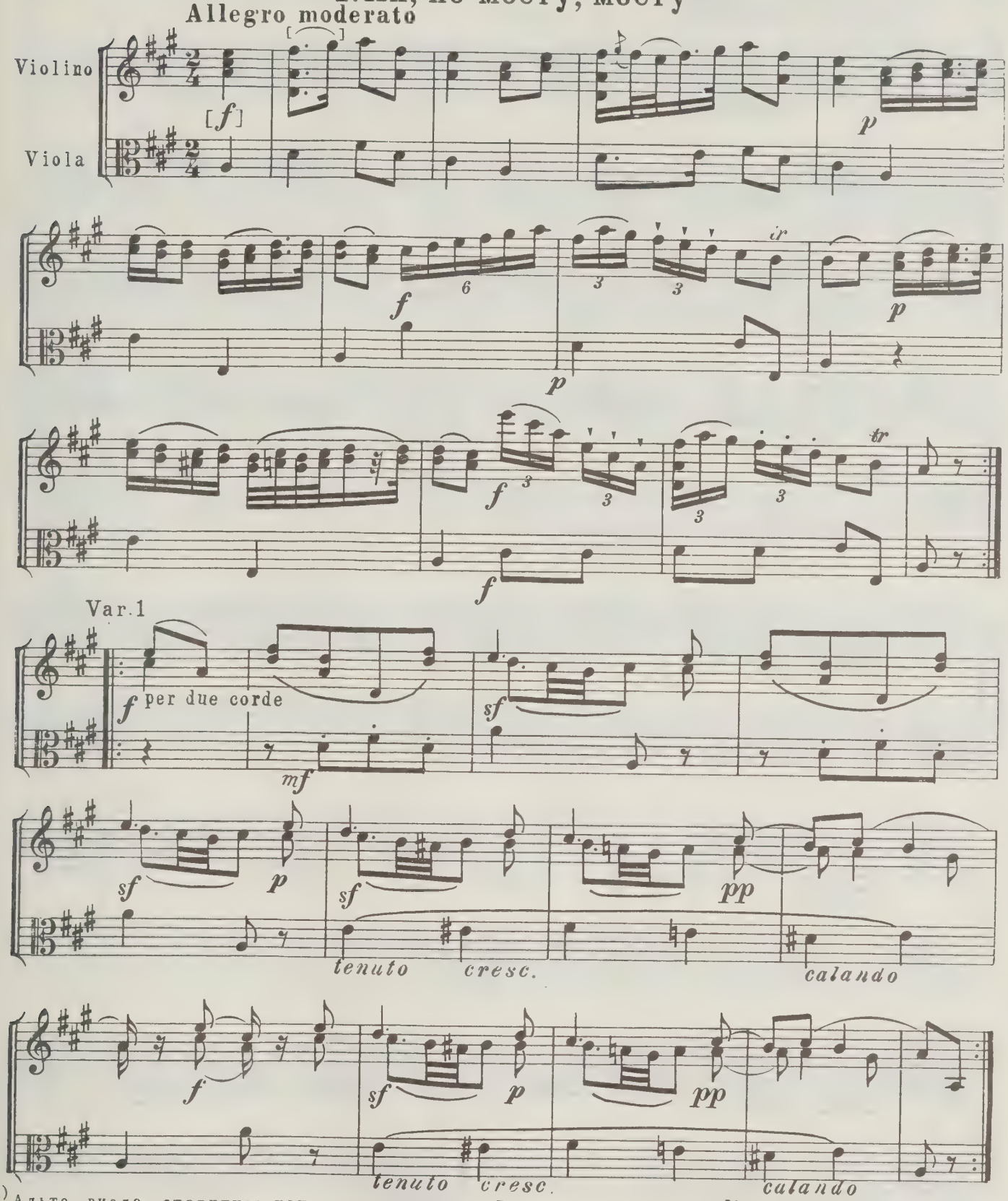


Var. 8

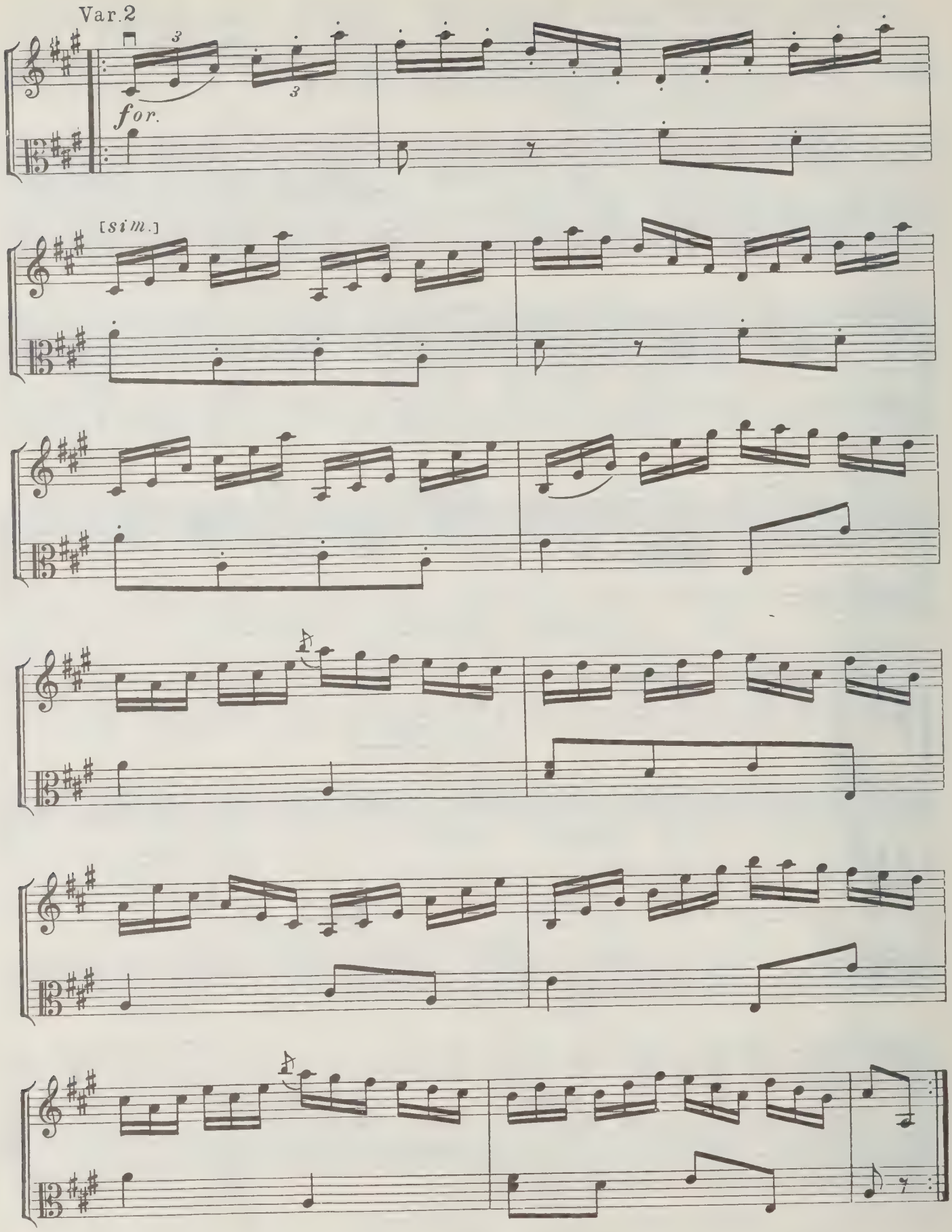


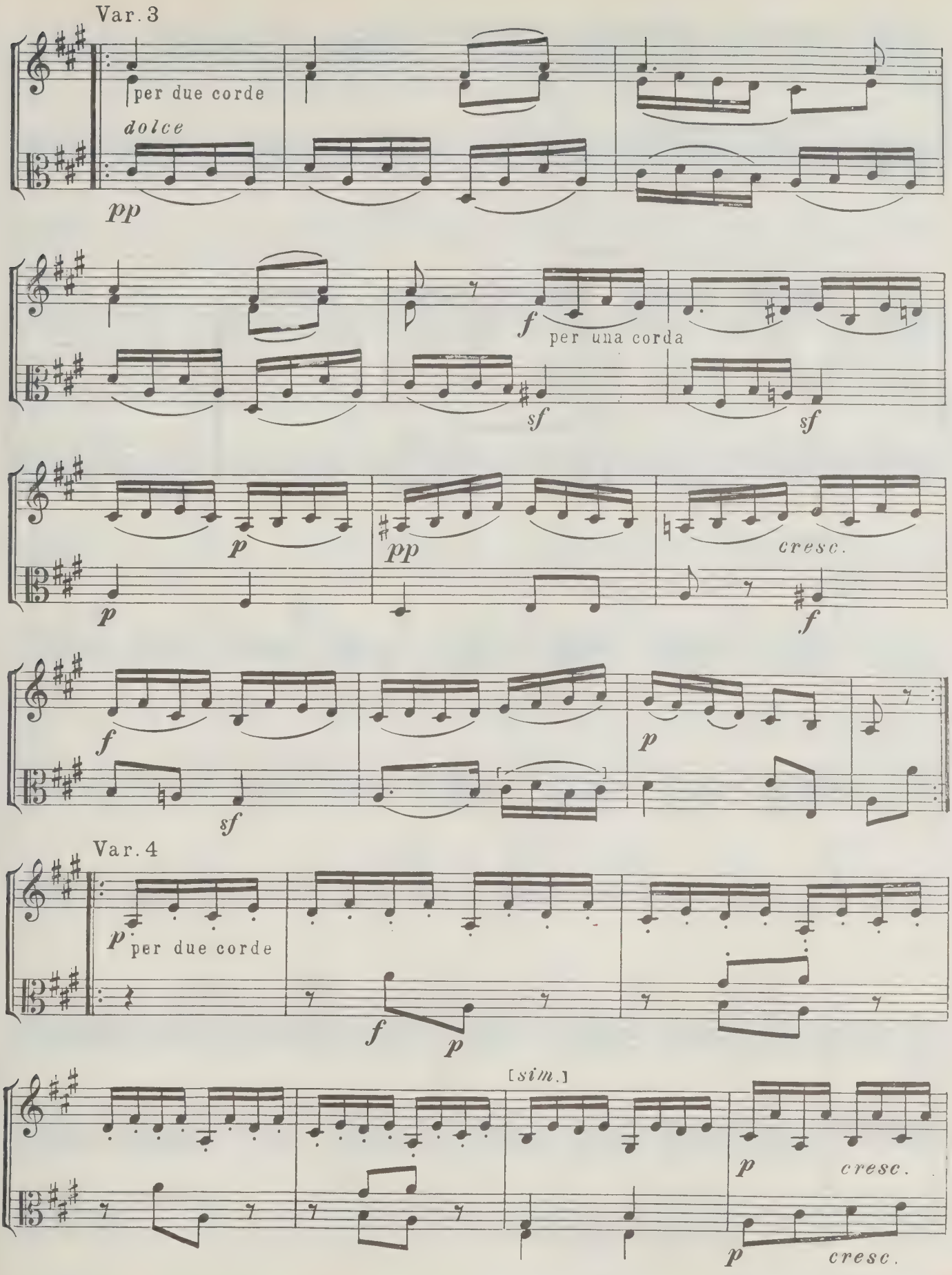
# ШЕСТЬ СТАРИННЫХ РУССКИХ ПЕСЕН С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И АЛЬТО-ВИОЛЫ[1)]

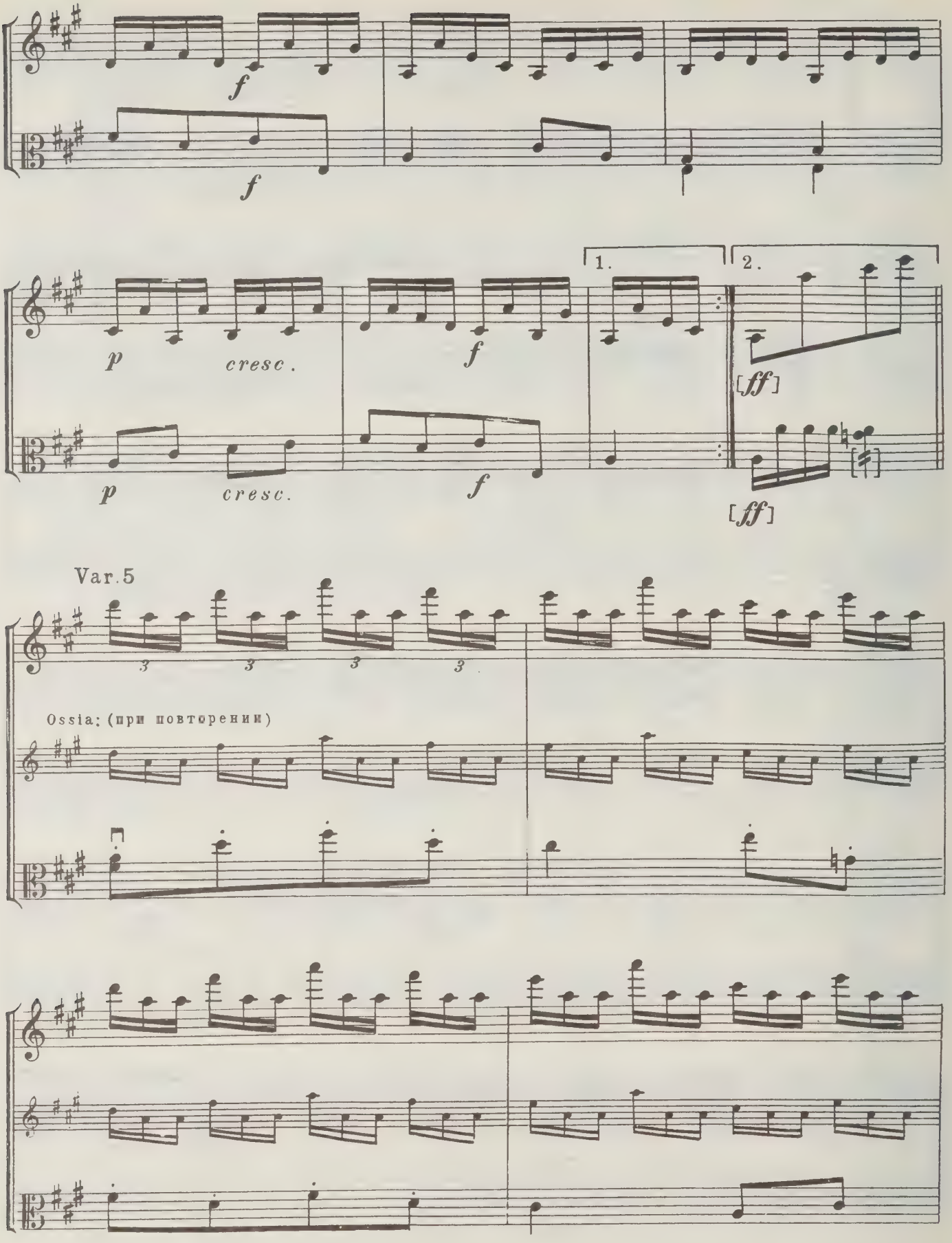
## 1. Ах, по мосту, мосту

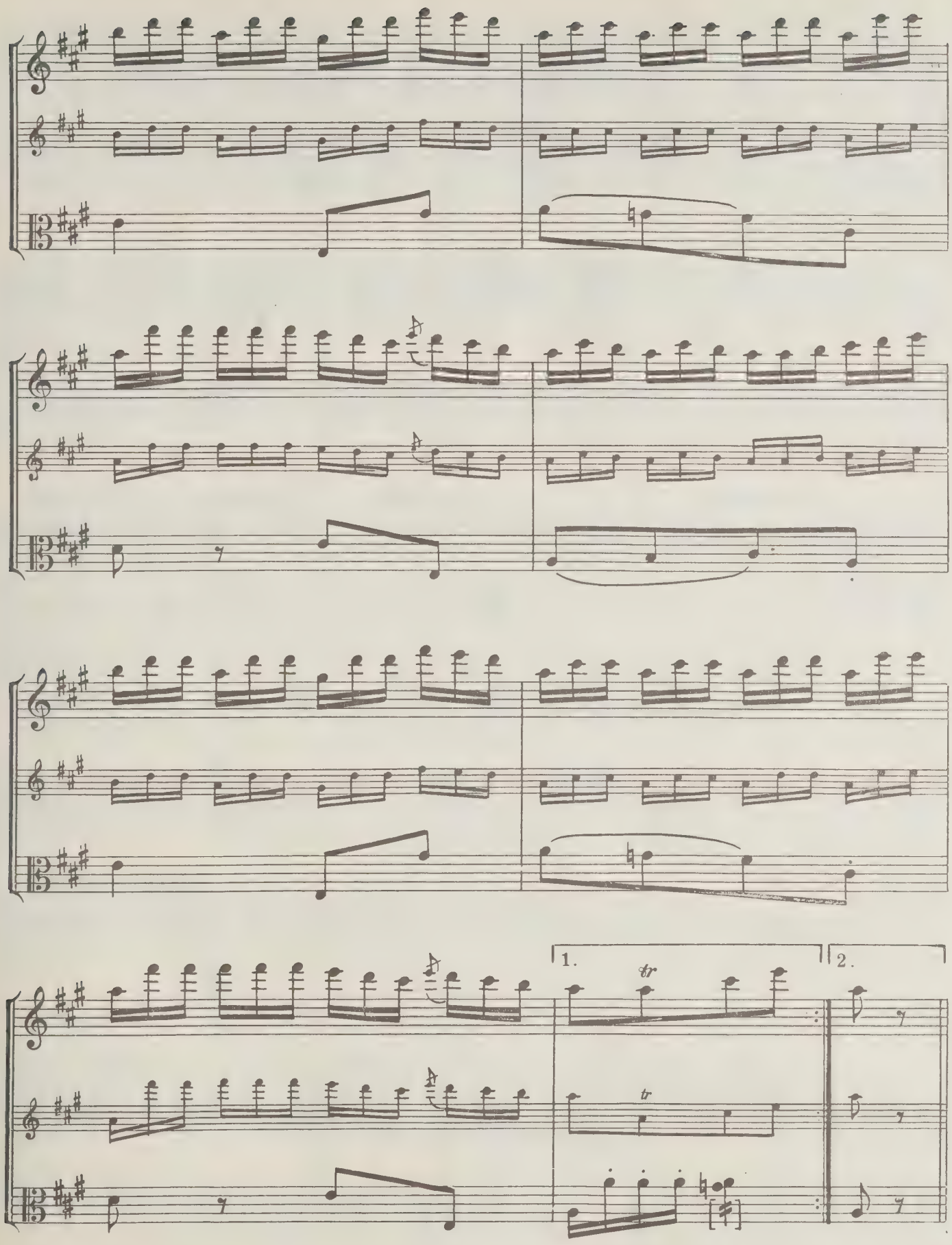



[1)] Альто-виола – старинное наименование альта. Вариационные циклы №2–6 в оригинале изложены для скрипки и баса (см. комментарии, с. 281).

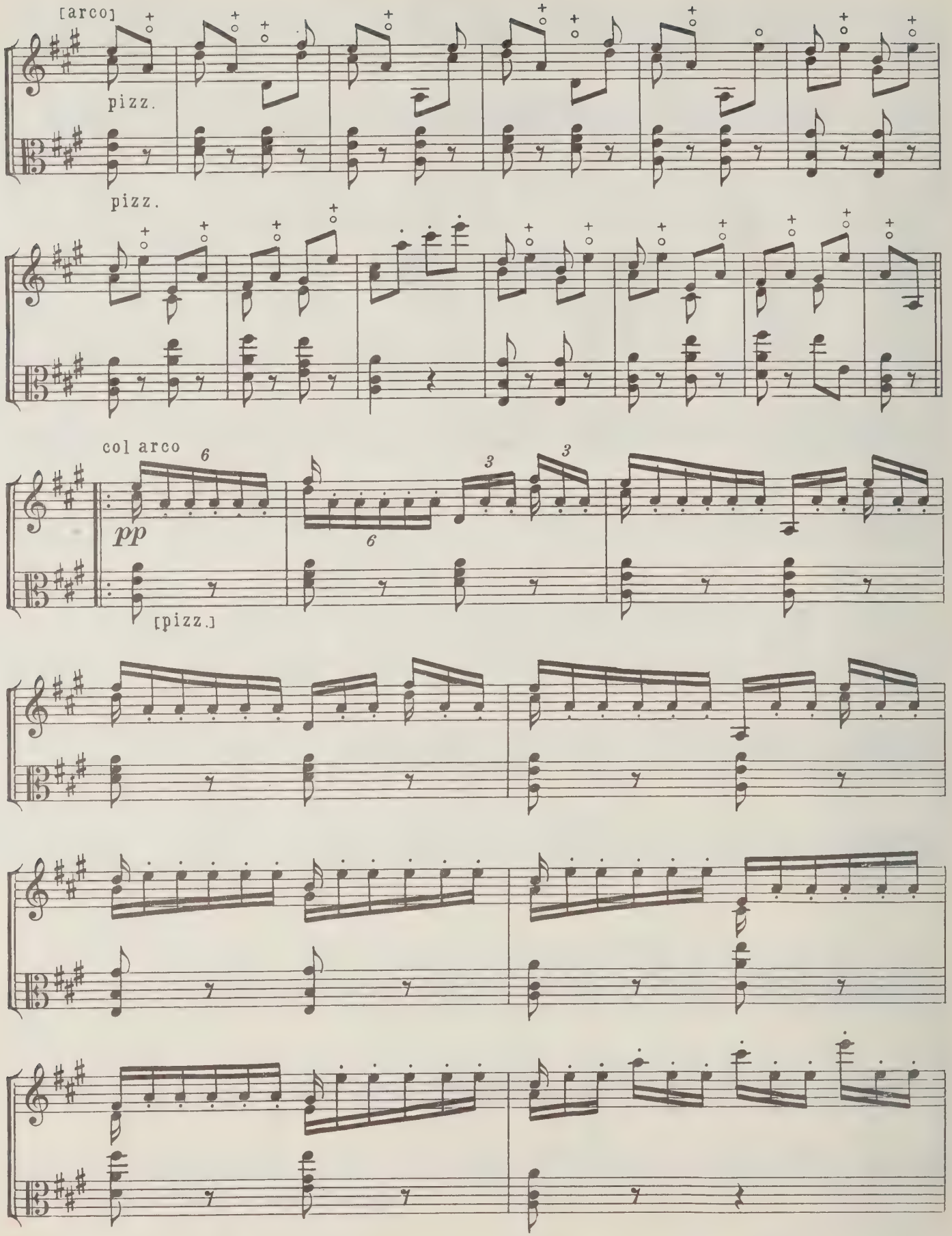

Var. 2
3
3
for.
[sim.]

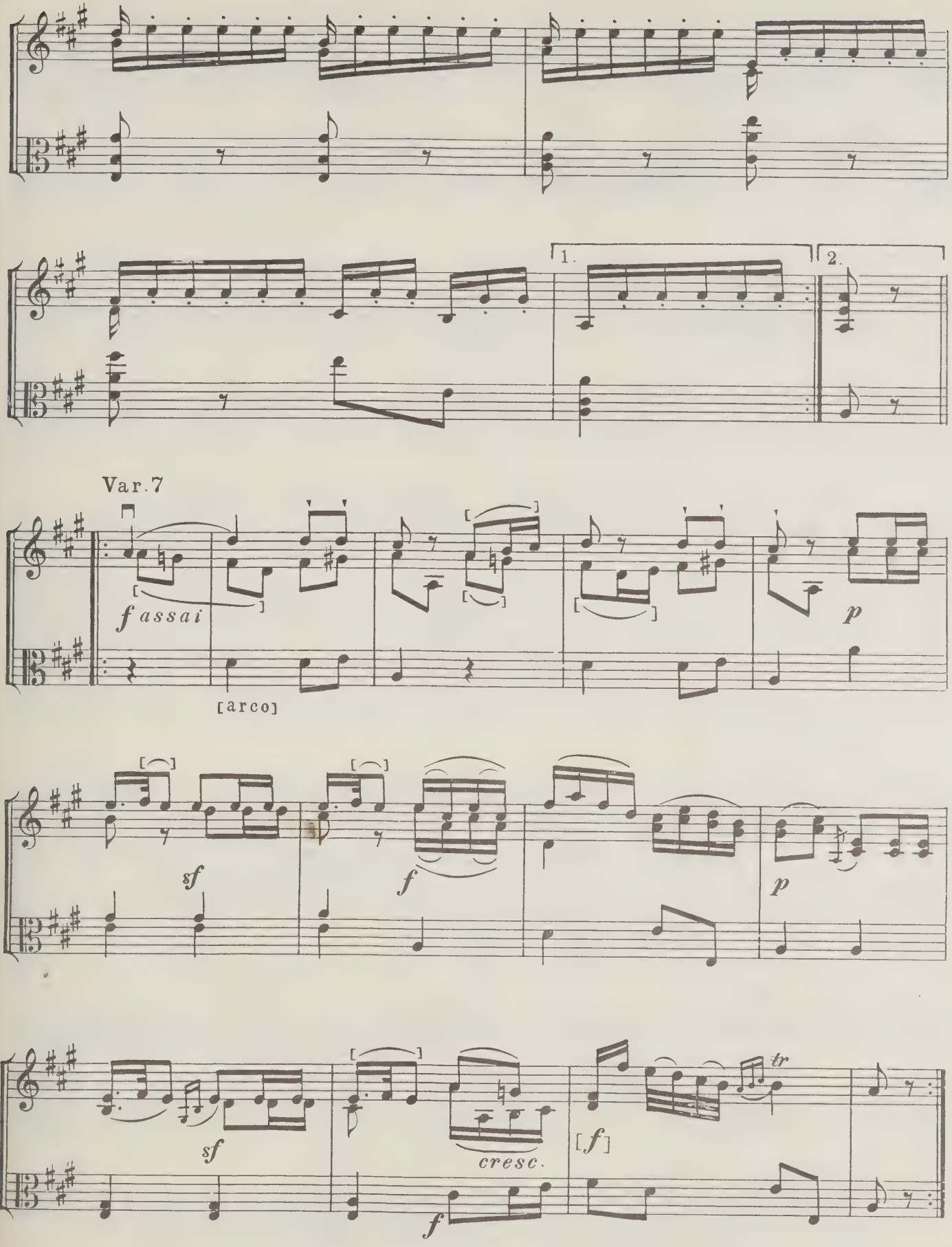

Var. 3
per due corde
dolce
pp
f
per una corda
sf
sf
p
pp
cresc.
p
f
f
sf
p
Var. 4
p
per due corde
f
p
[sim.]
p
cresc.
p
cresc.


f
f
p
cresc.
f
1.
2.
[ff]
p
cresc.
f
[ff]
Var.5
3
3
3
3
Ossia: (при повторении)


1.
2.
tr
tr

Var.6




1.
2.
Var.7
f assai
[arco]
p
sf
f
p
sf
cresc.
[f]
tr
f

Var. 8

Flag ..... 1)

*dolce*

tr

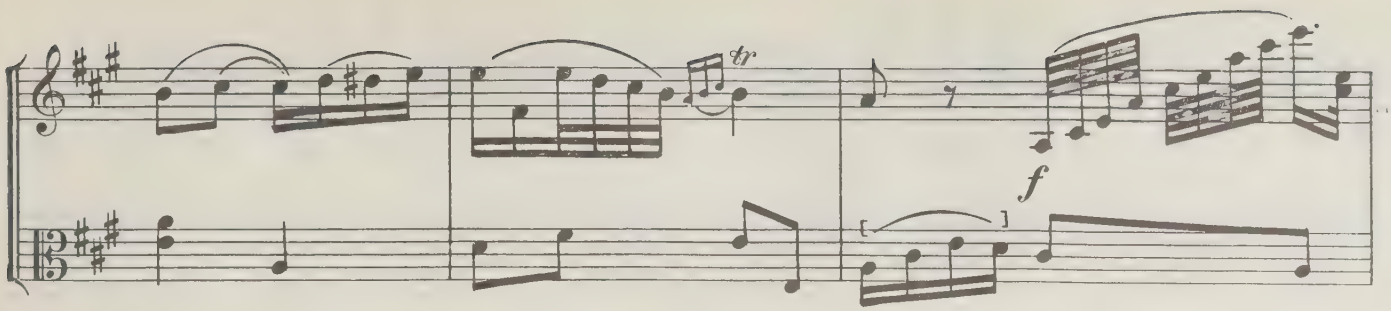
tr

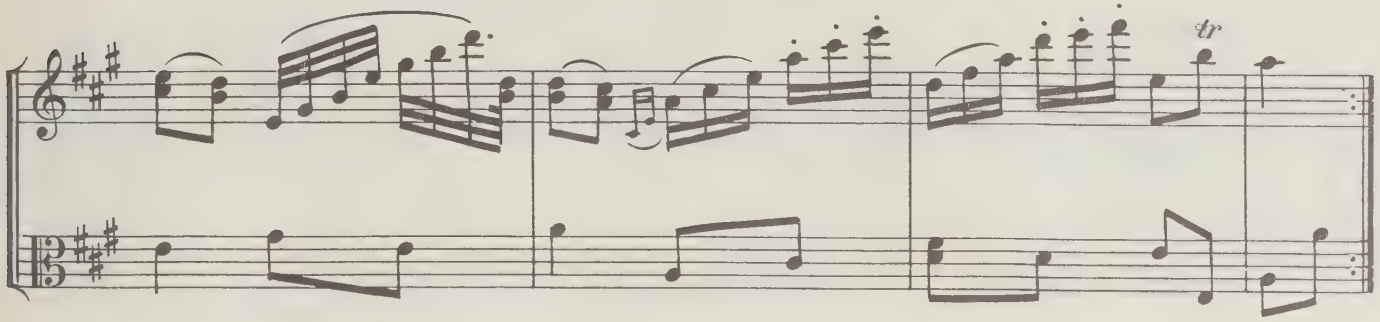
Var. 9

*dolce* *p*

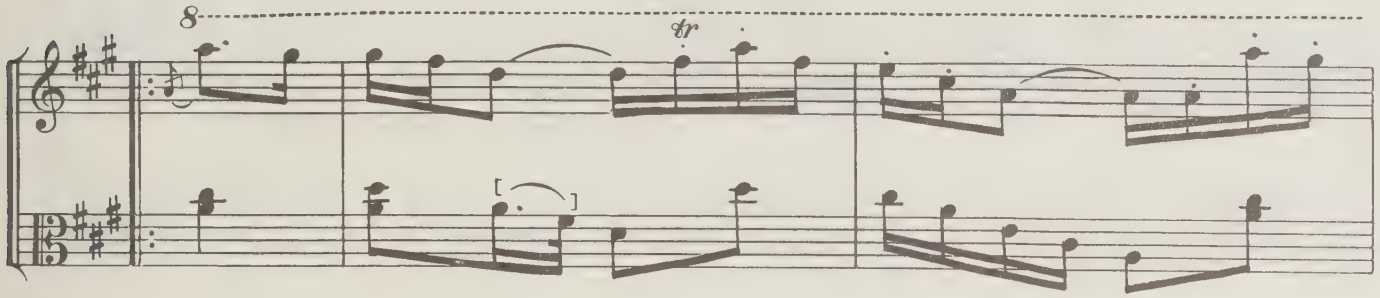
*sf*

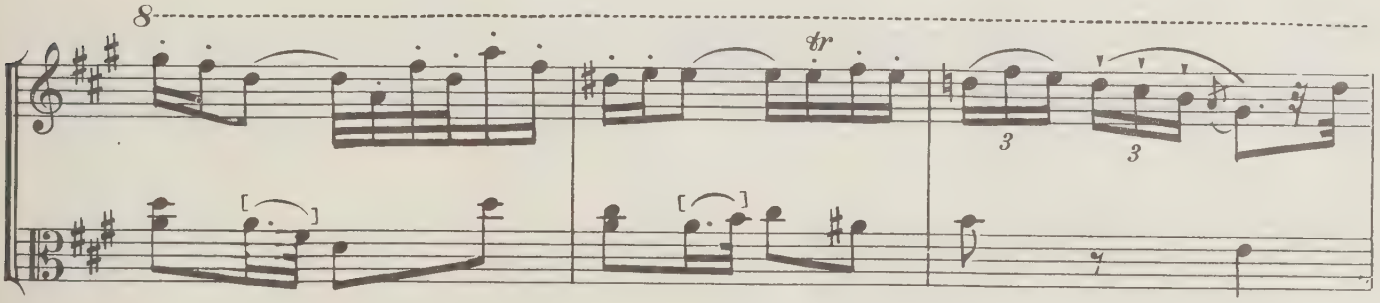
1) Действительное звучание флажолетов:

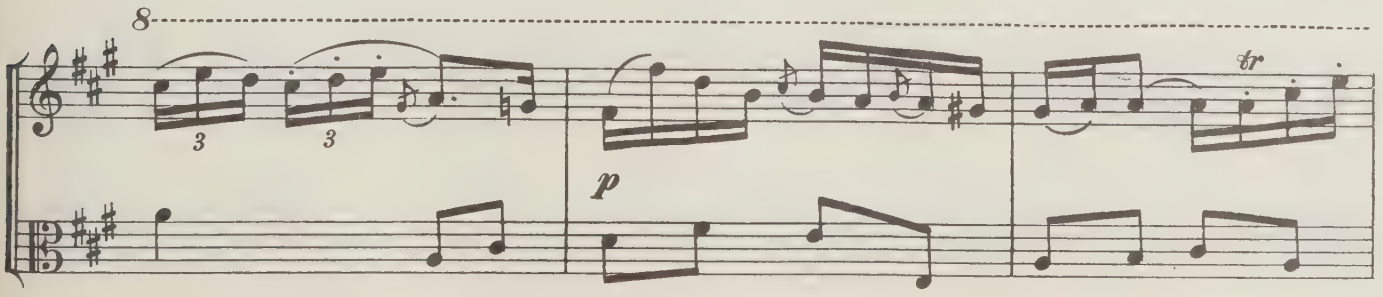


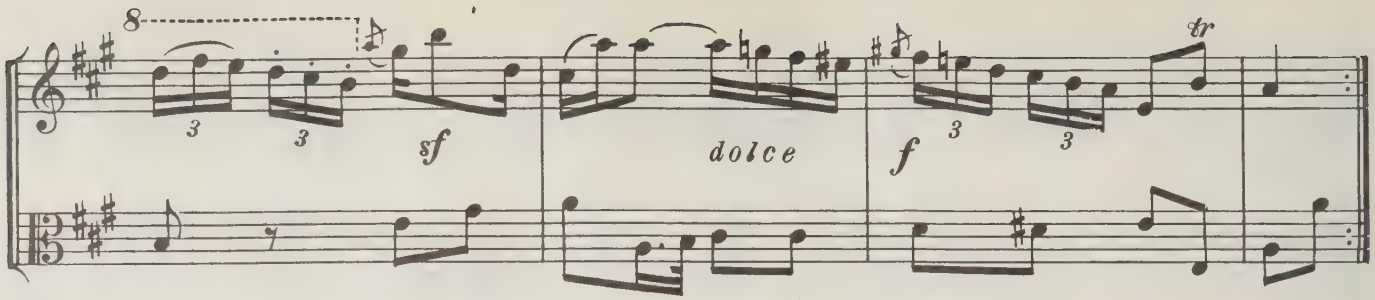



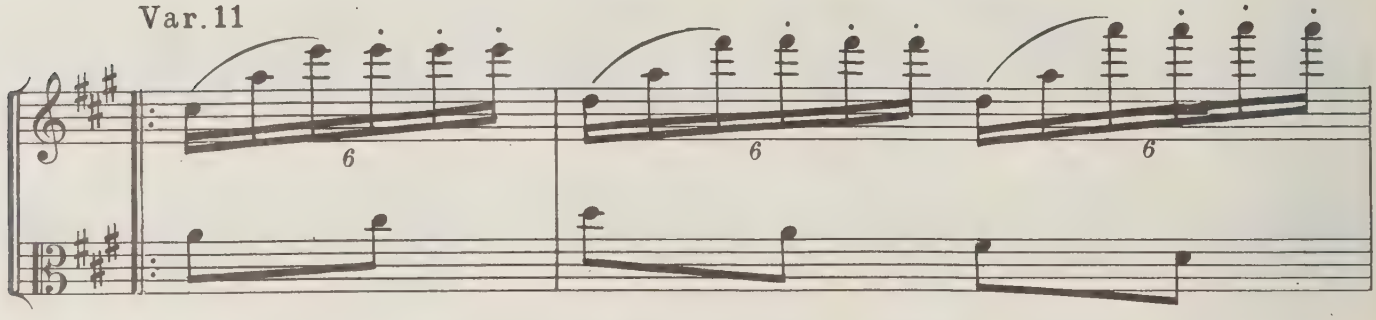

Var.10

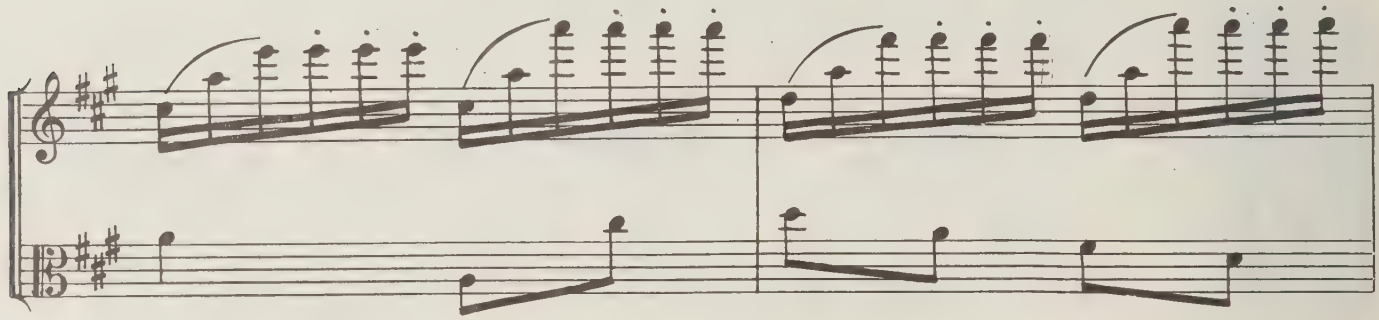


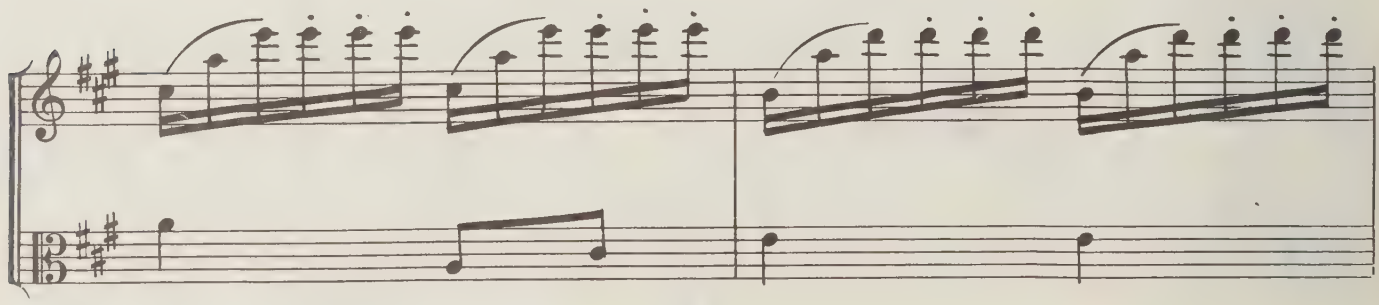



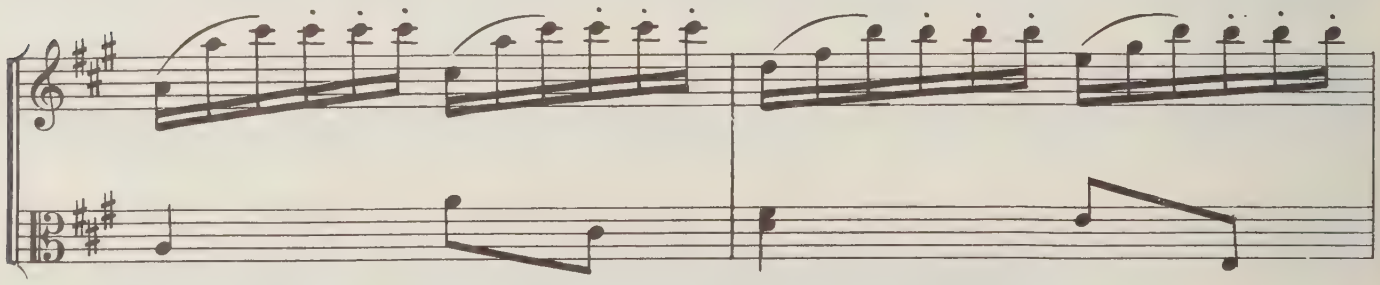



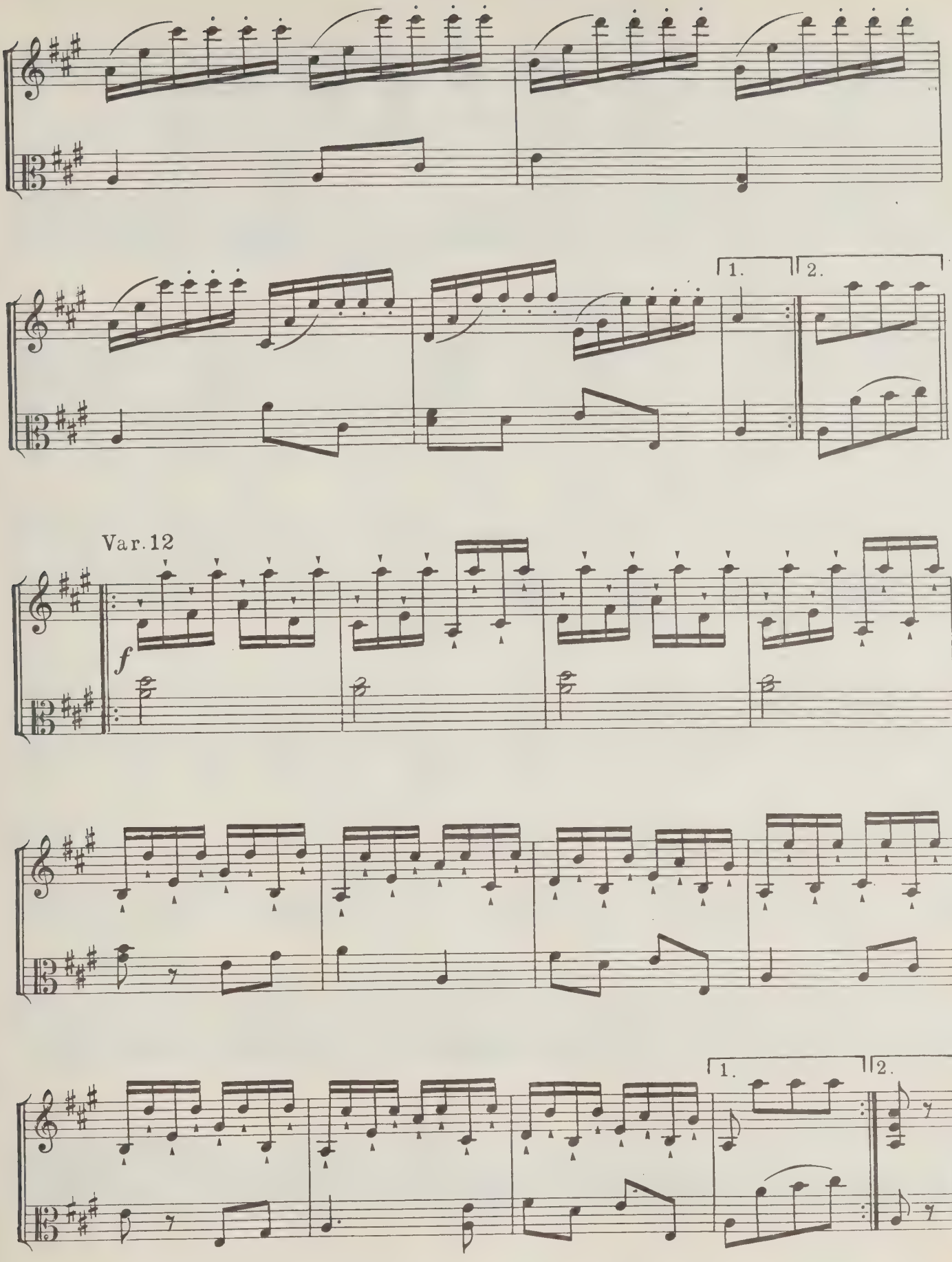

8
3
3
sf
dolce
f
3
3
tr


Var. 11
6
6
6

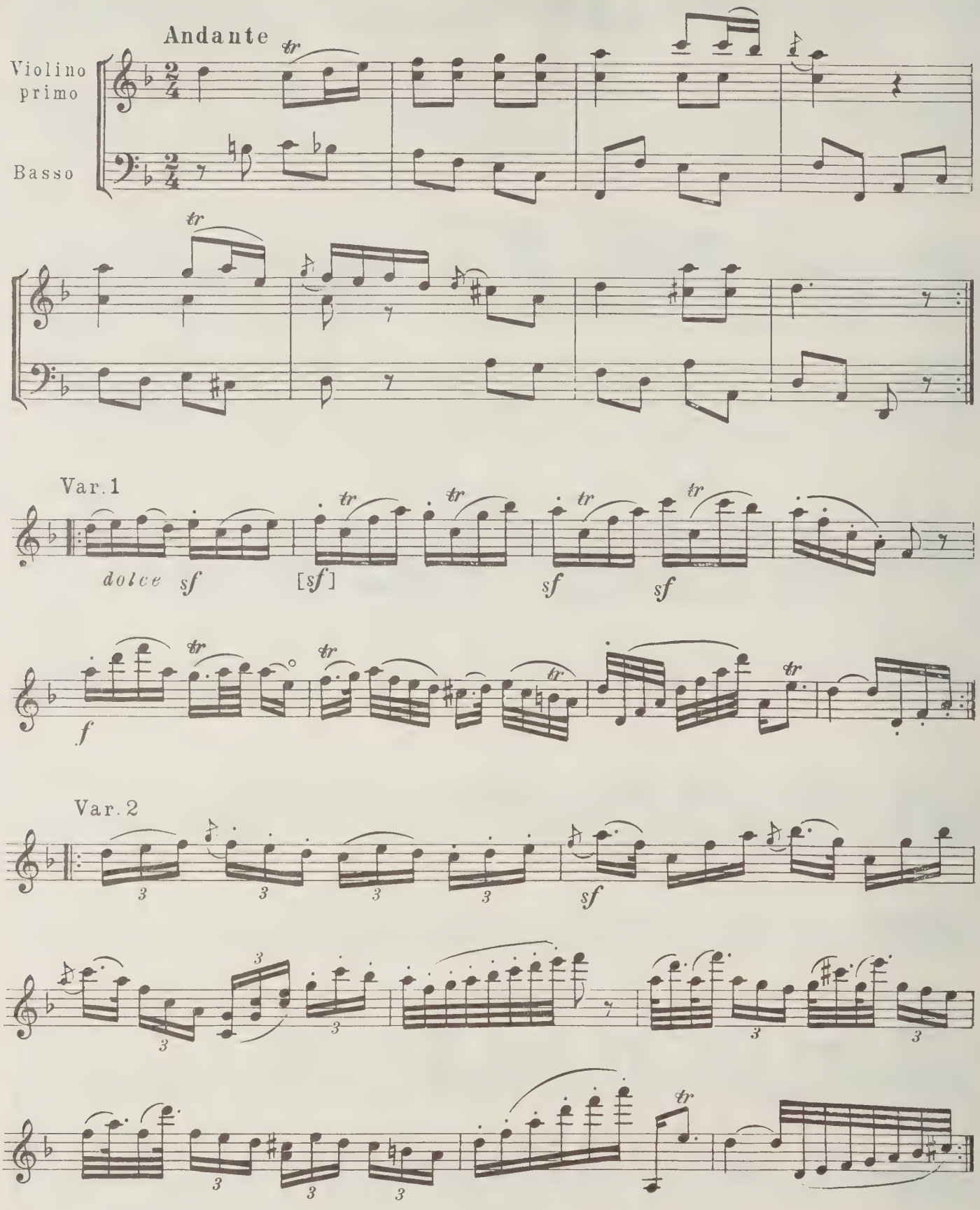




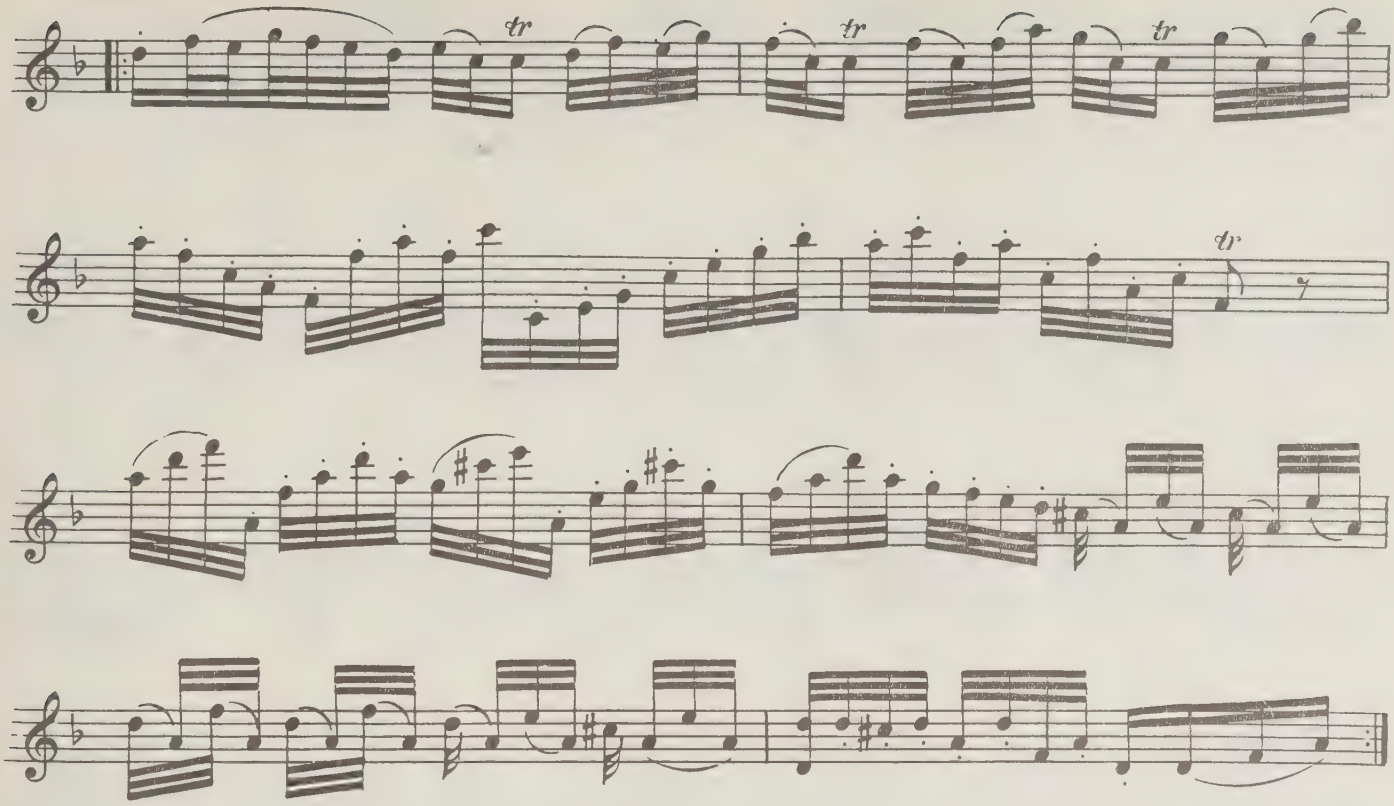



1.
2.
Var. 12
f

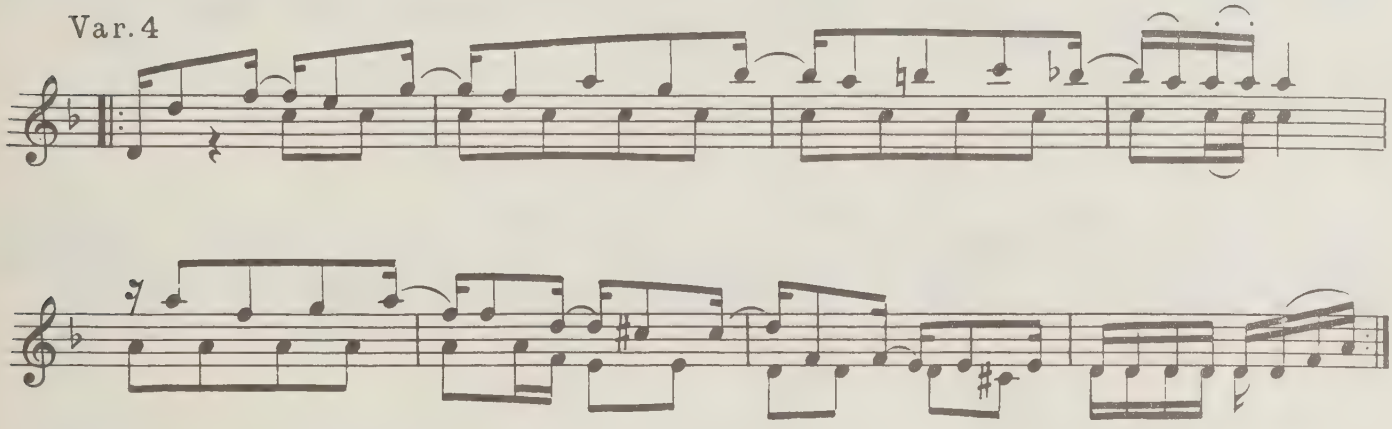
## 2. Ах, талан ли мой, талан



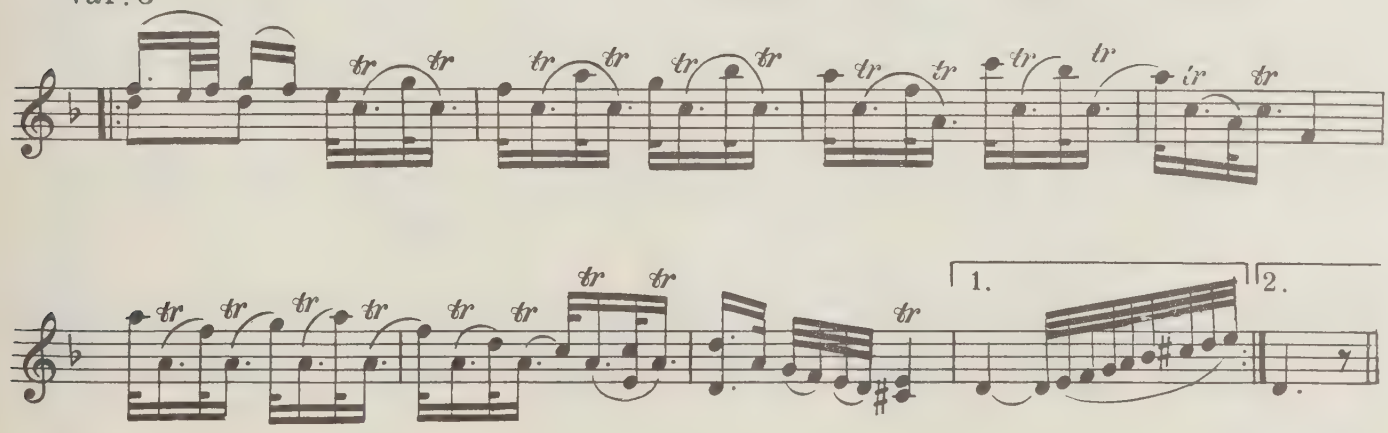
Var. 3

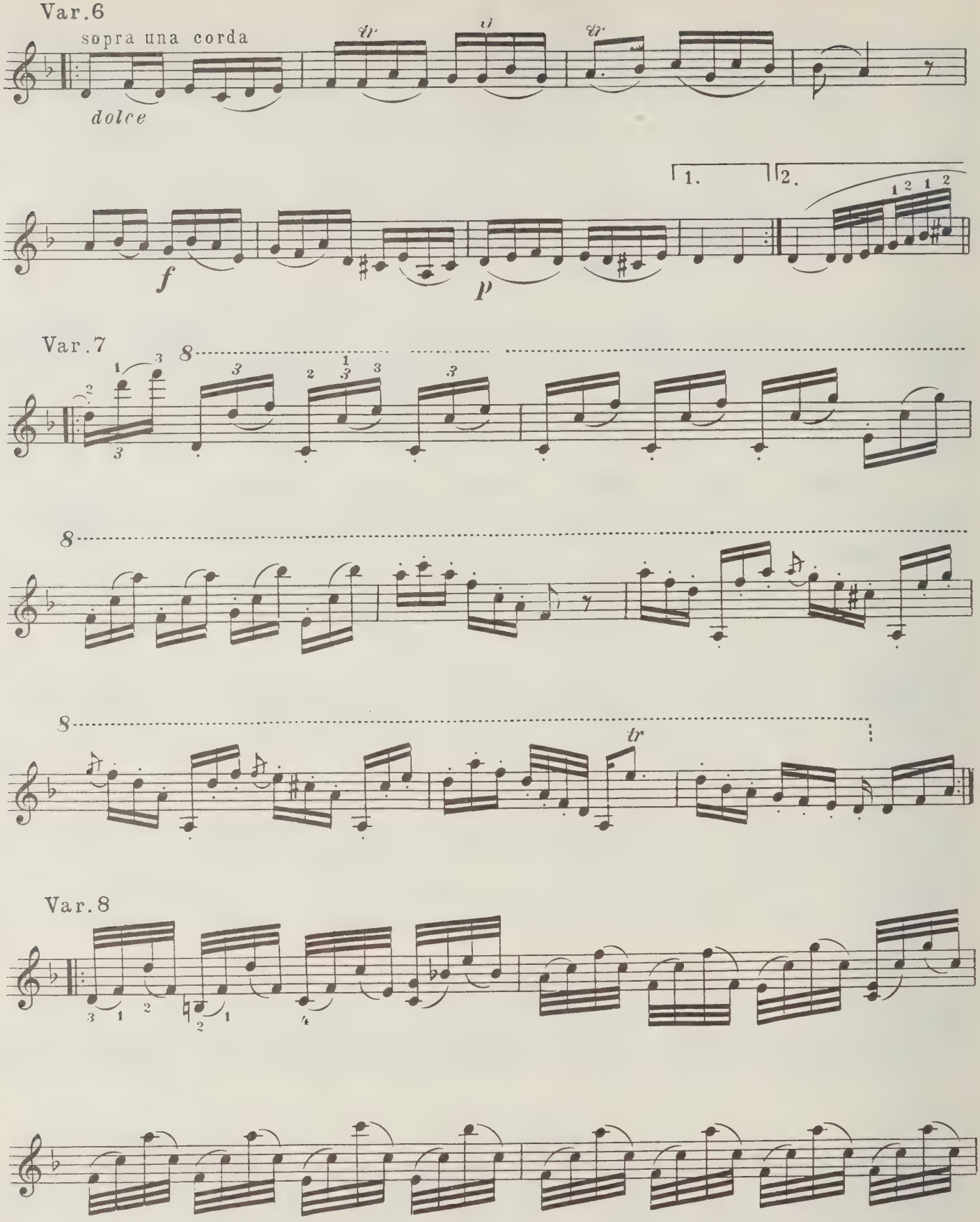


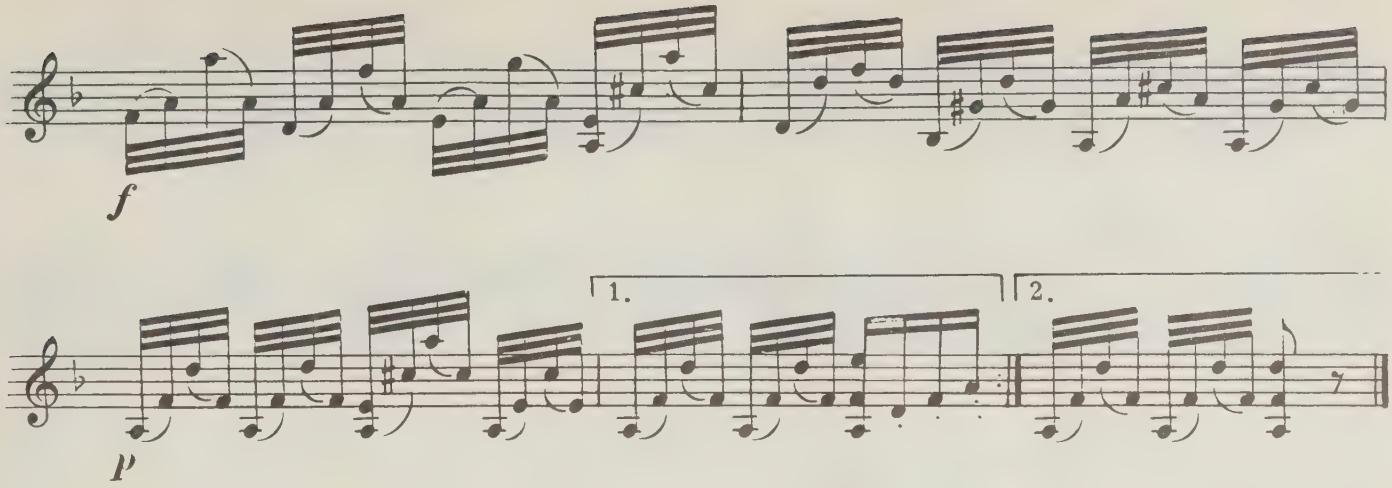
Var. 4



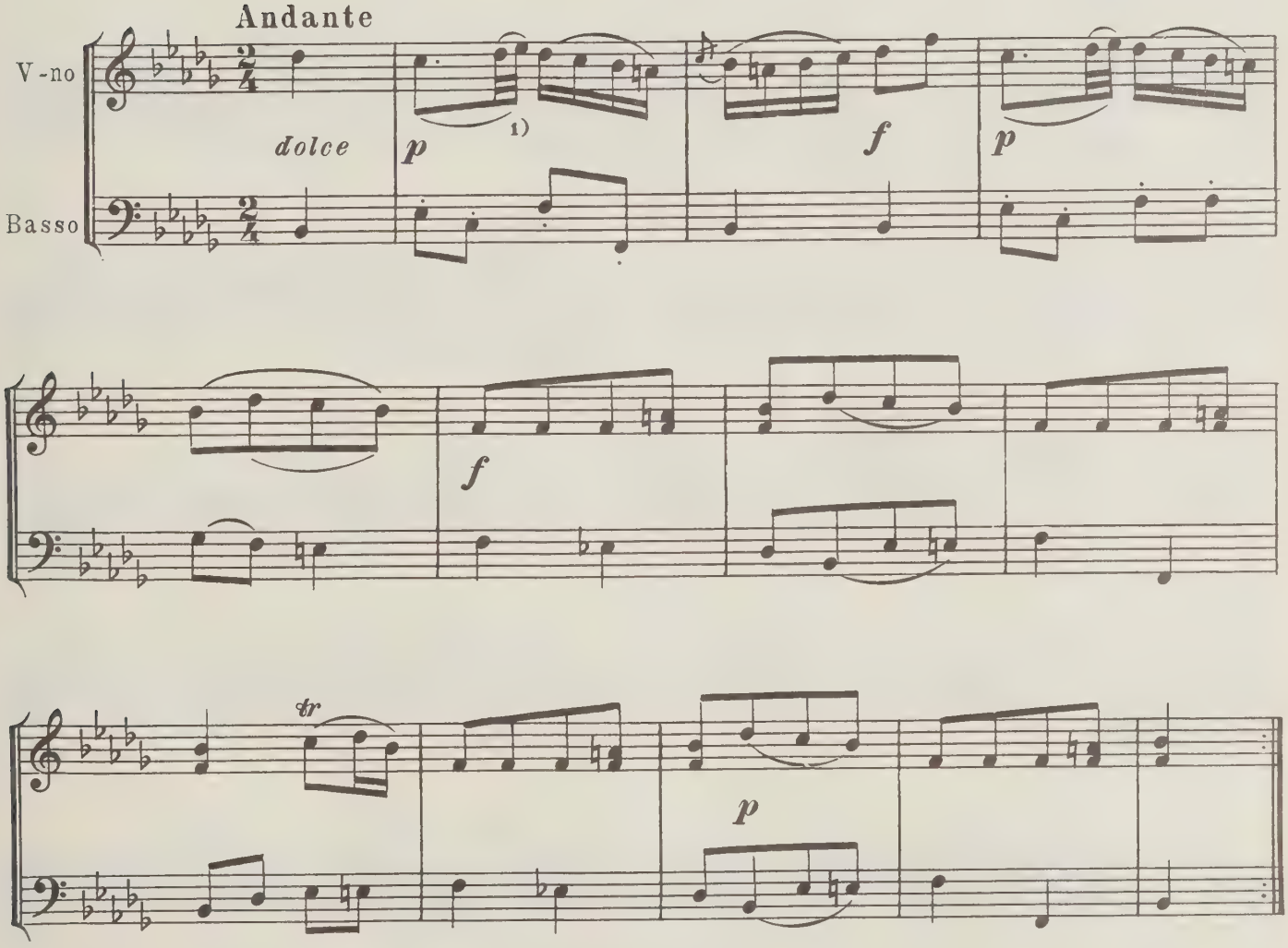
Var. 5



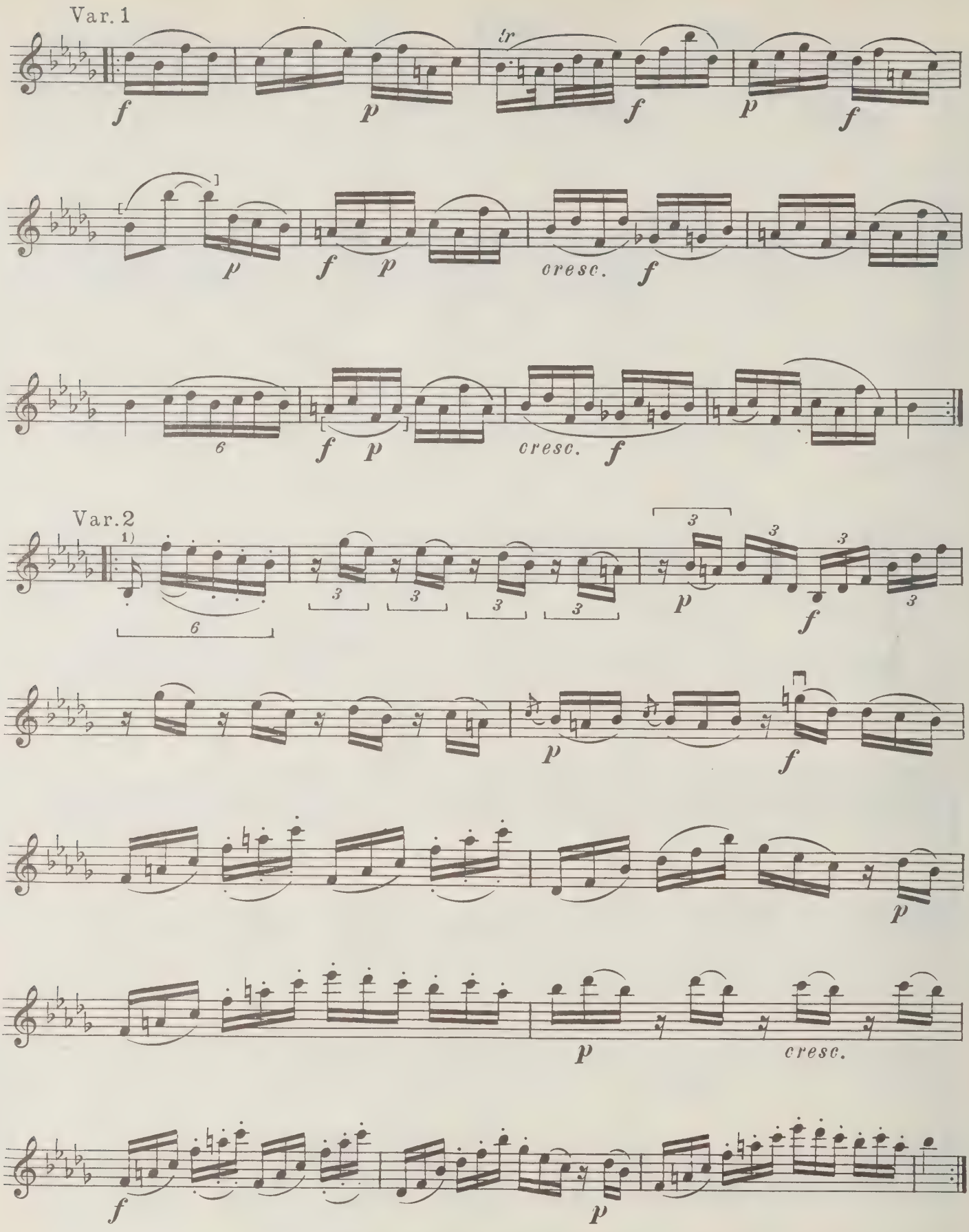

Var.6
sopra una corda
dolce
tr
tr
1.
2.
f
p
Var.7
8
8
8
tr
Var.8




## 3. Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь




1) Лиги снизу в тт. 2,4,5 – по рукописному сборнику Chansons Russes.




1) Штриховые указания снизу в тт. 1, 6 и 10 - по рукописному сборнику Chansons Russes.

Var.3

*p cresc.* *f* *p*

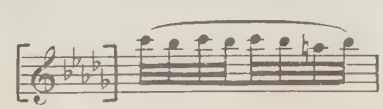
*for.* *p*

1) *cresc.* *f*

Var.4

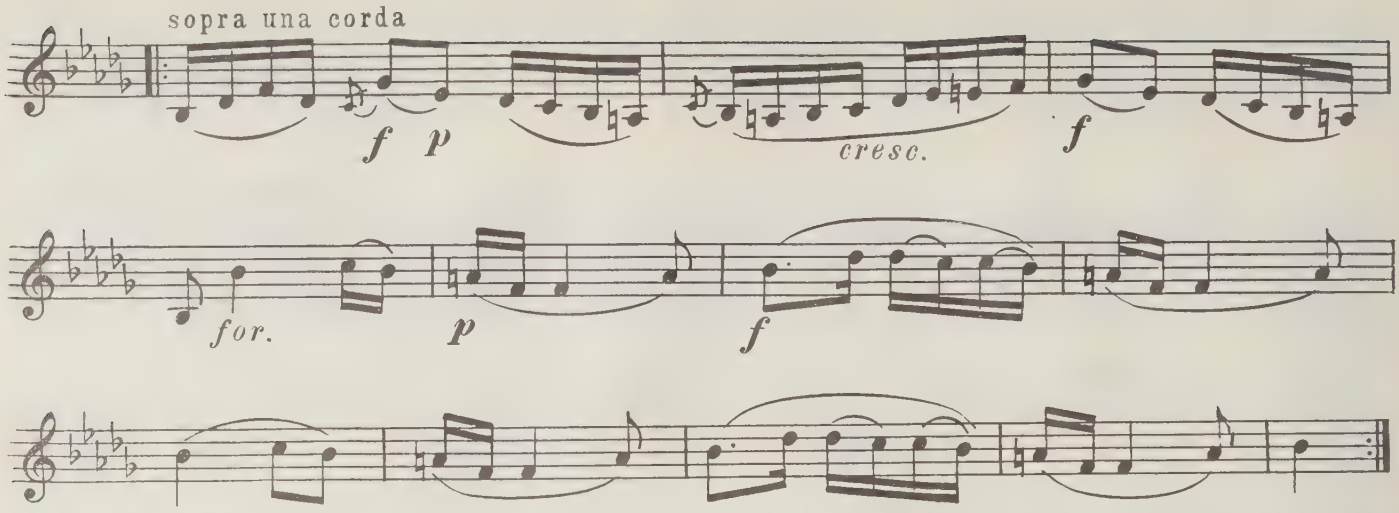
1) Здесь и далее лиги снизу в круглых скобках даны по сборнику Chansons Russes.

2) Там же вторая половина т.9 изложена так:



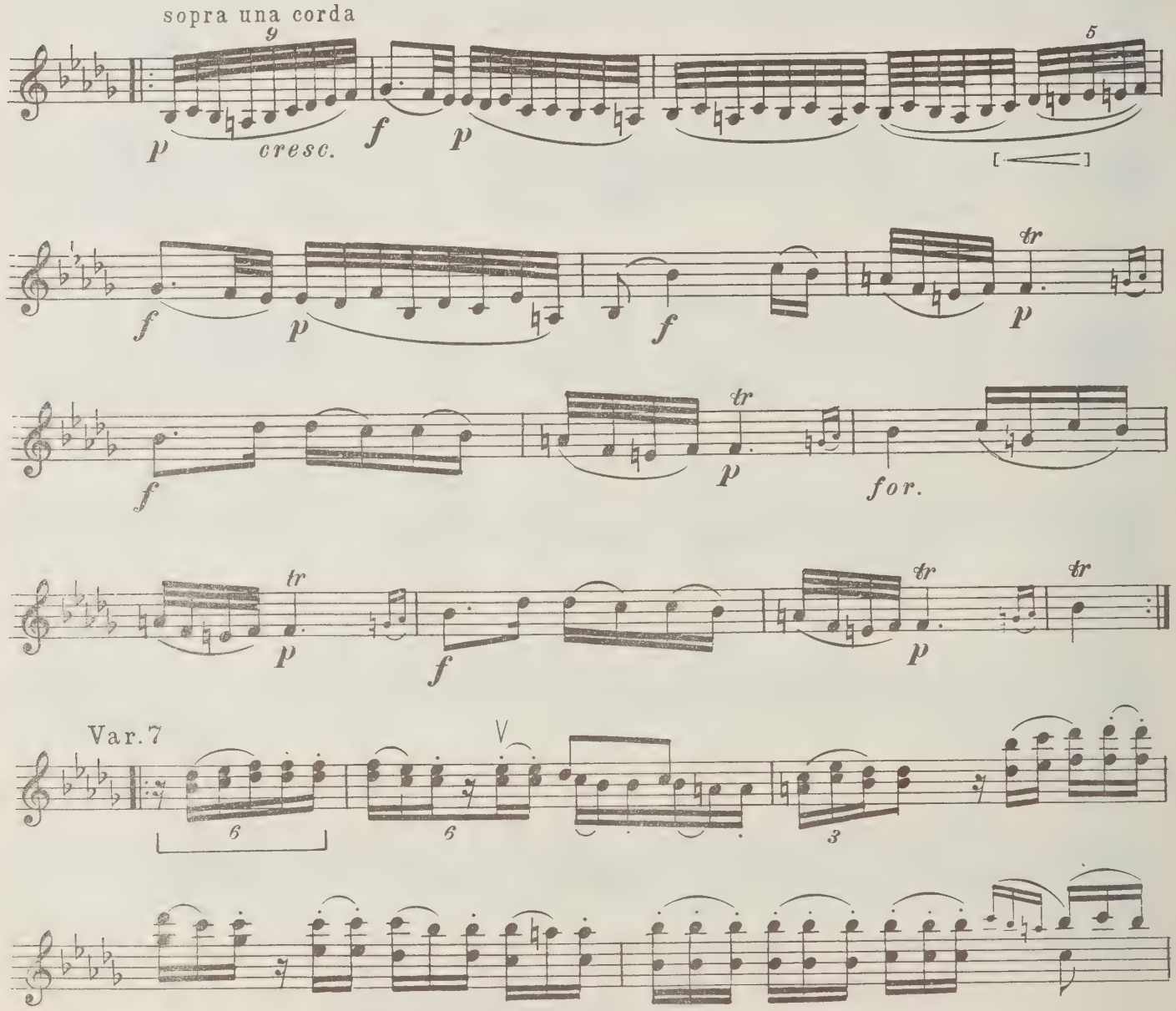
Var. 5

sopra una corda

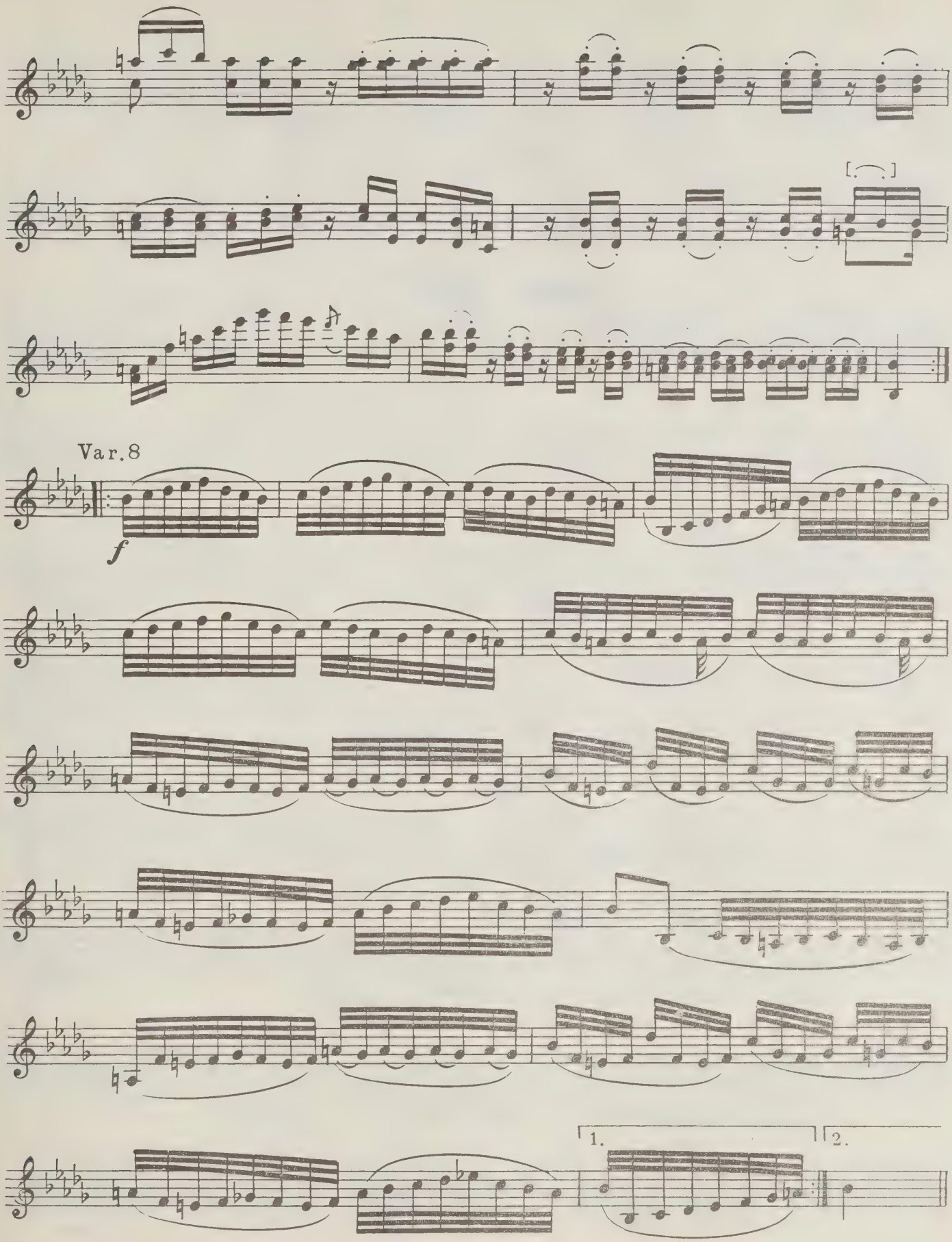


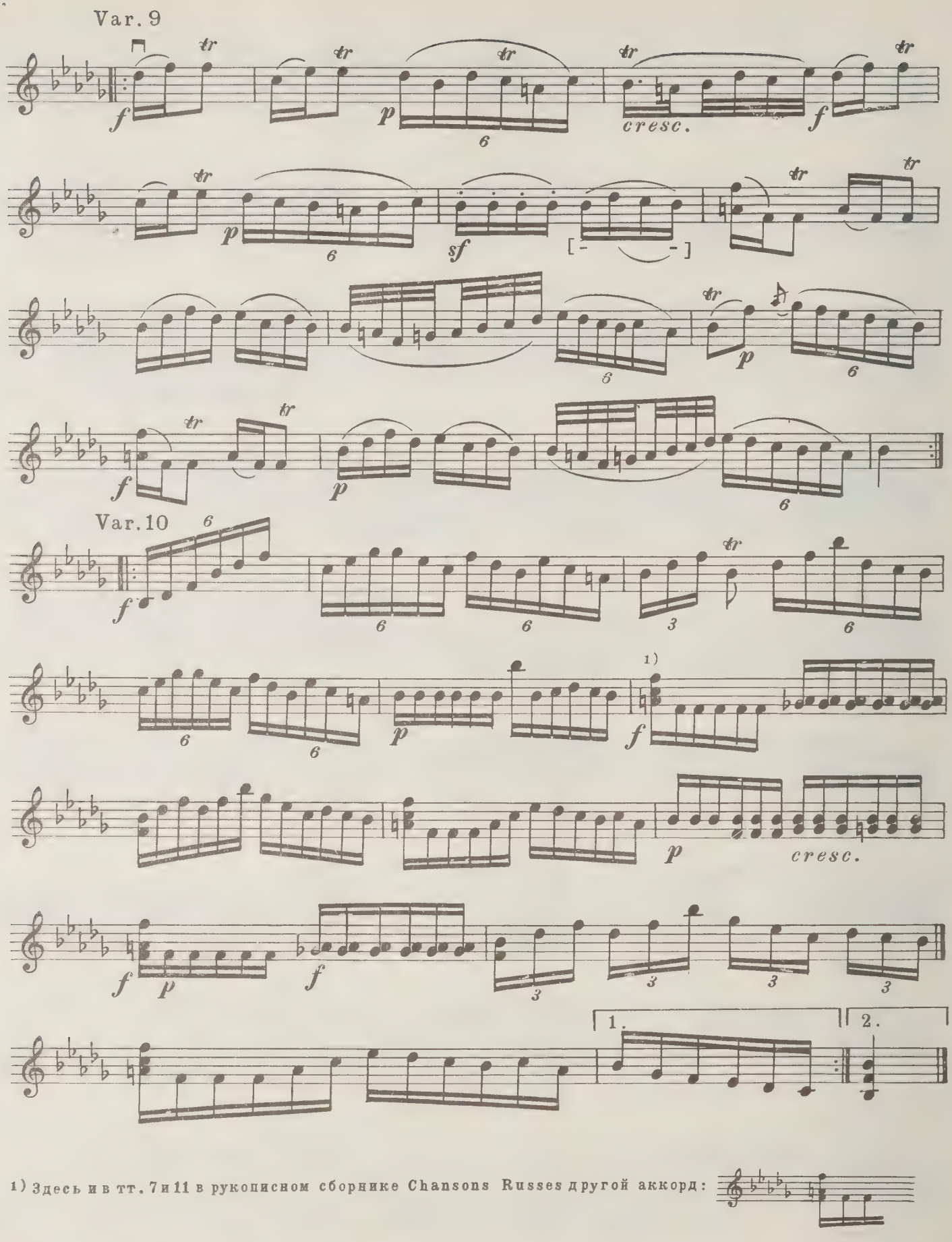

Var. 6

sopra una corda



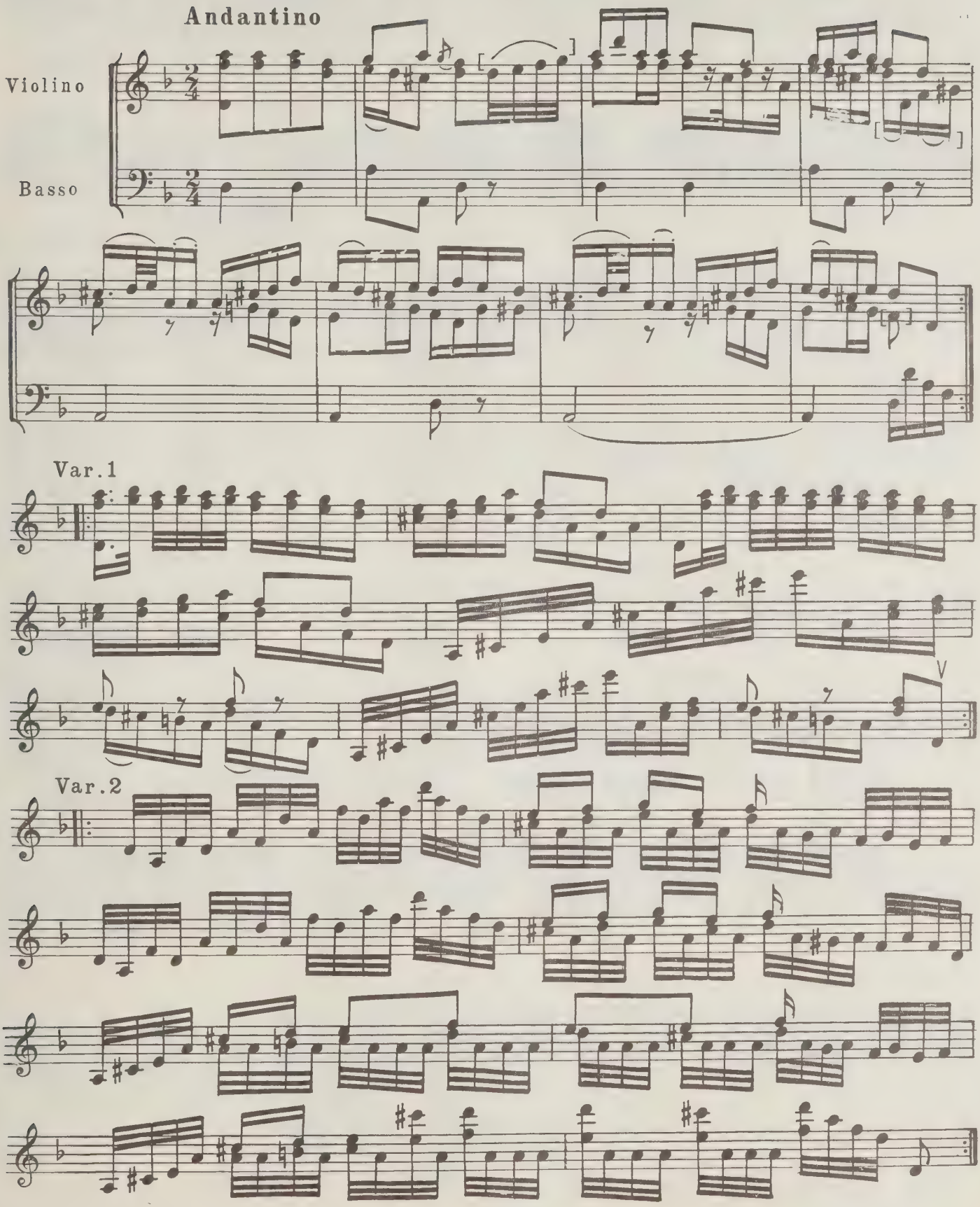

Var. 7


Var.8
f
1.
2.

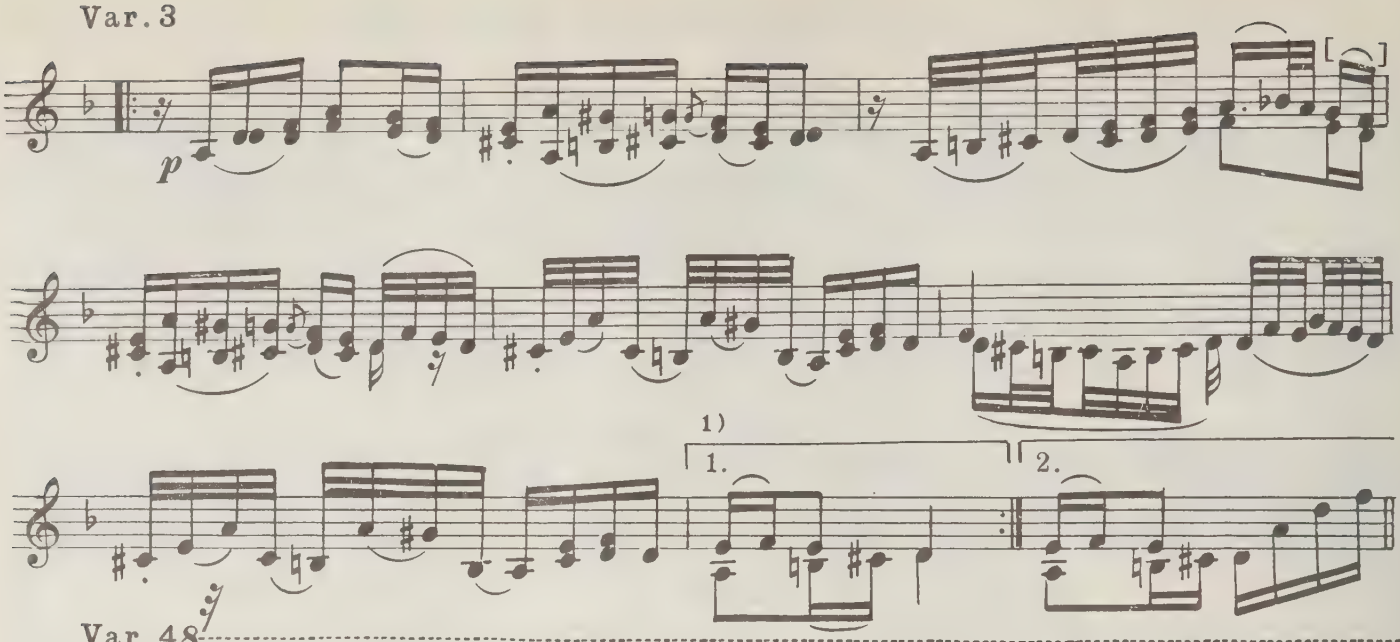



1) Здесь и в тт. 7 и 11 в рукописном сборнике Chansons Russes другой аккорд:

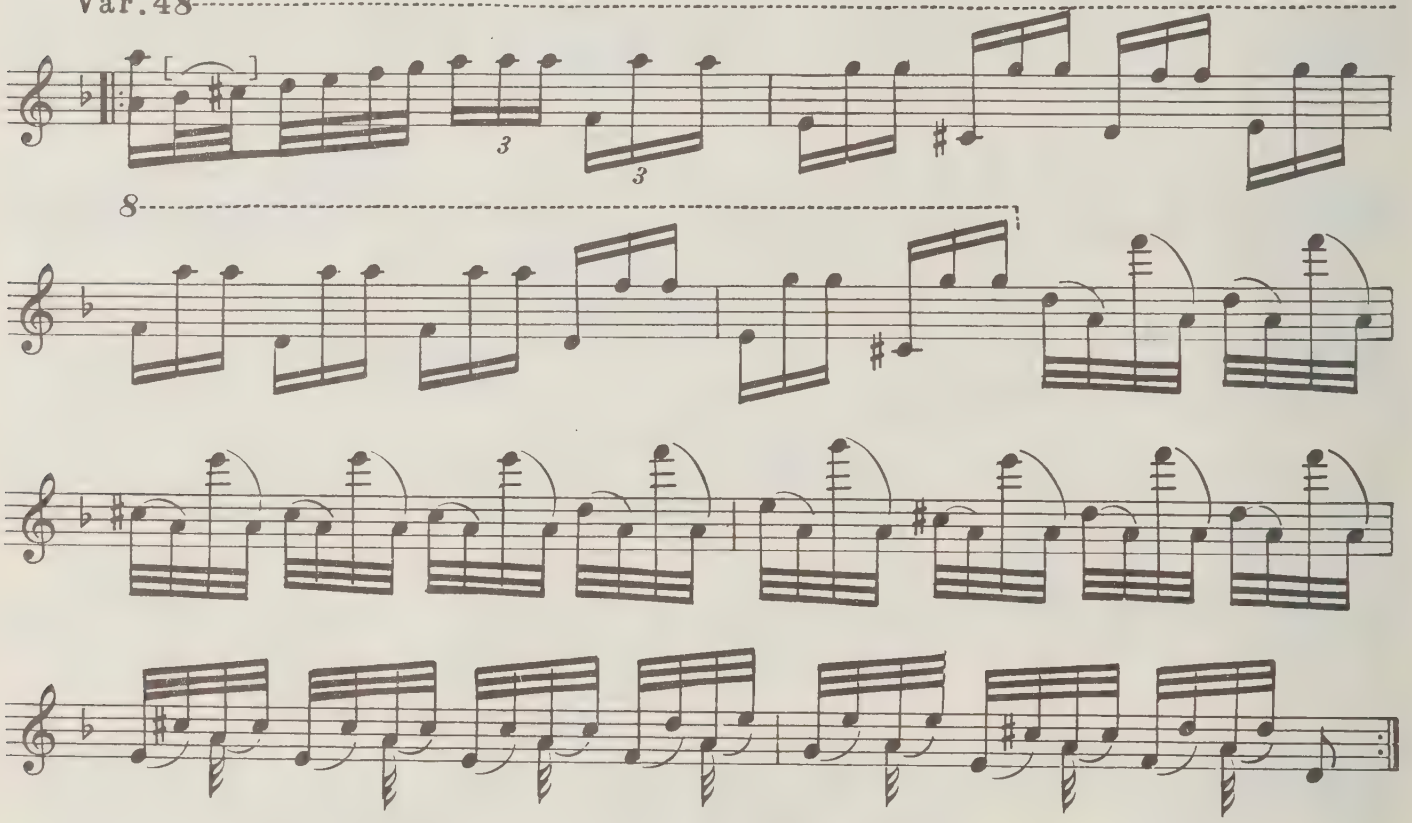
# 4. Ах, на что ж было, к чему было



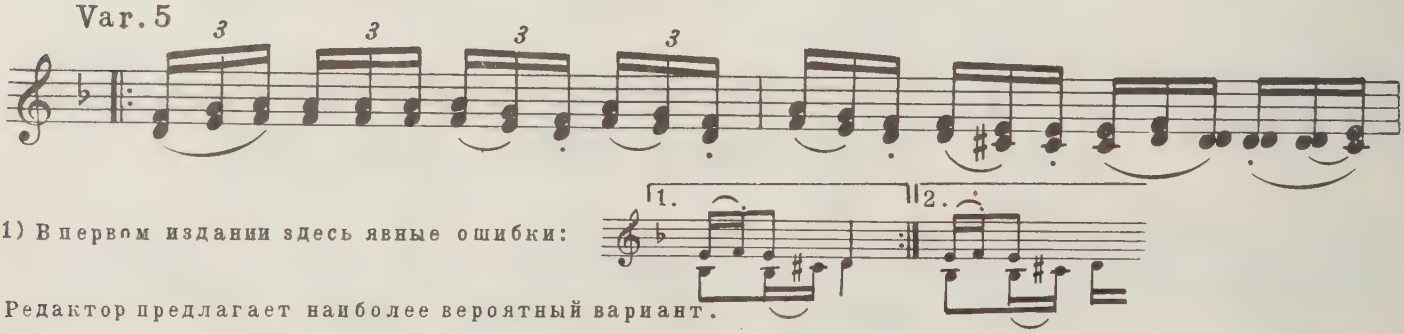
Var. 3




Var. 48

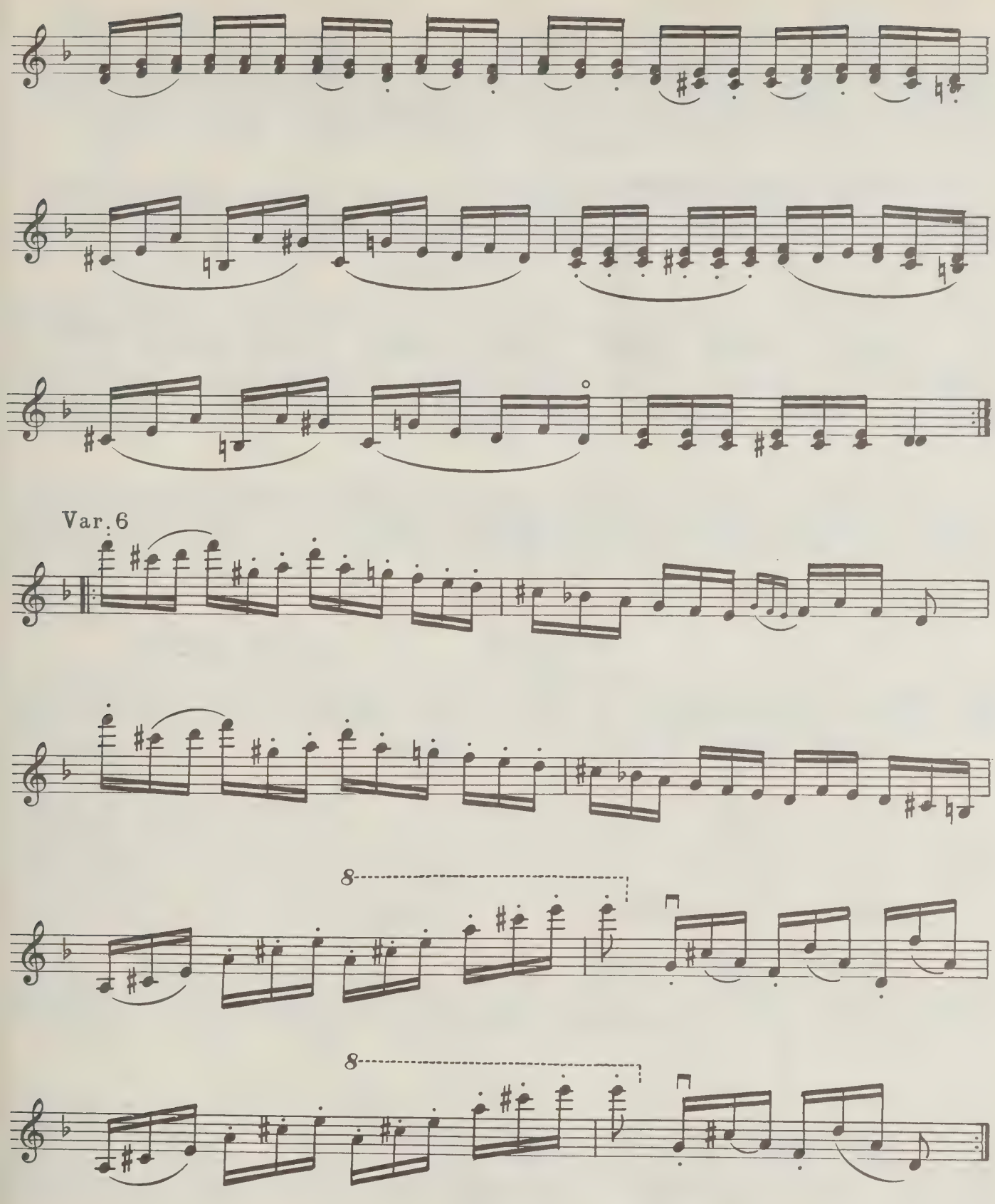



Var. 5

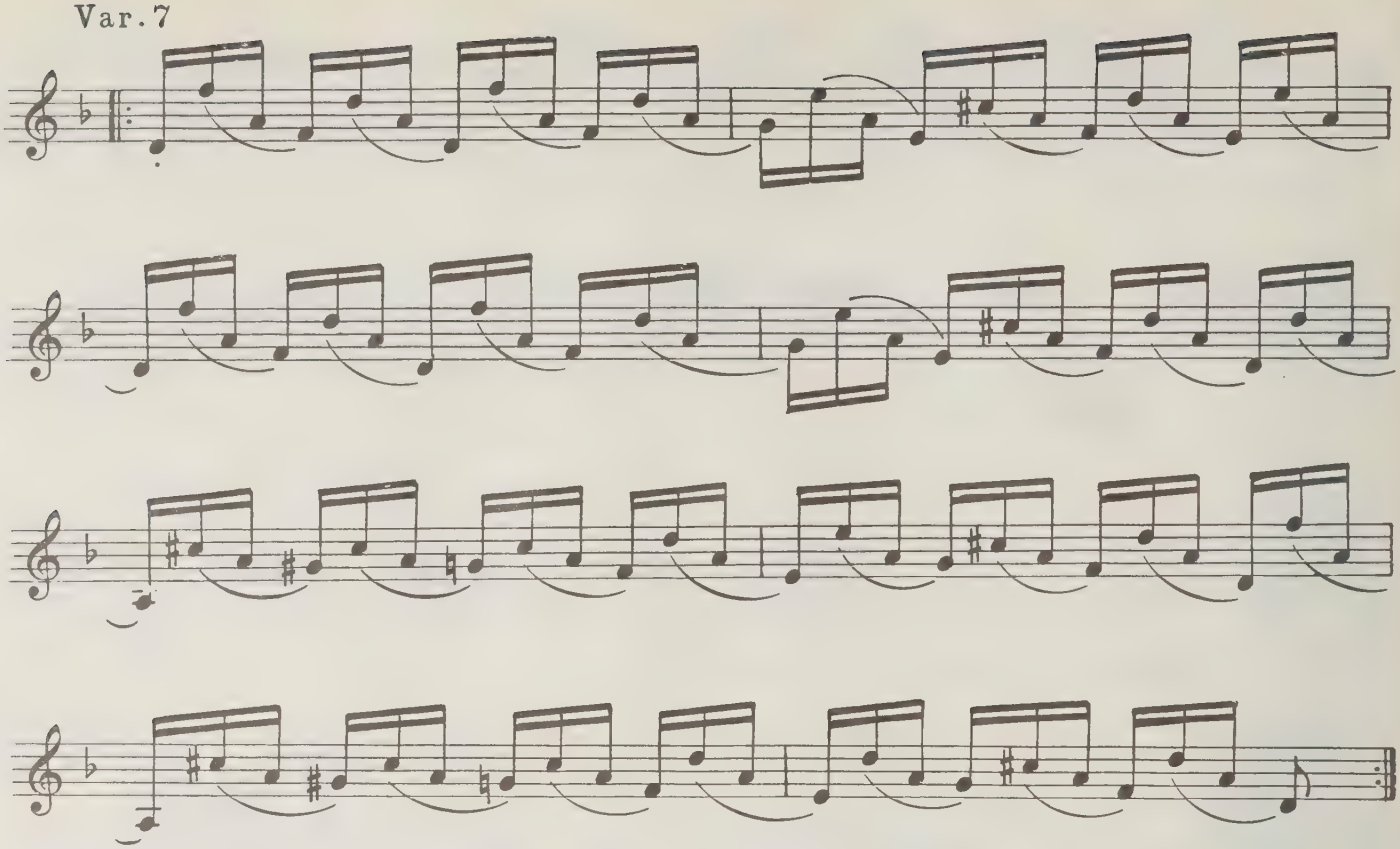



1) В первом издании здесь явные ошибки:

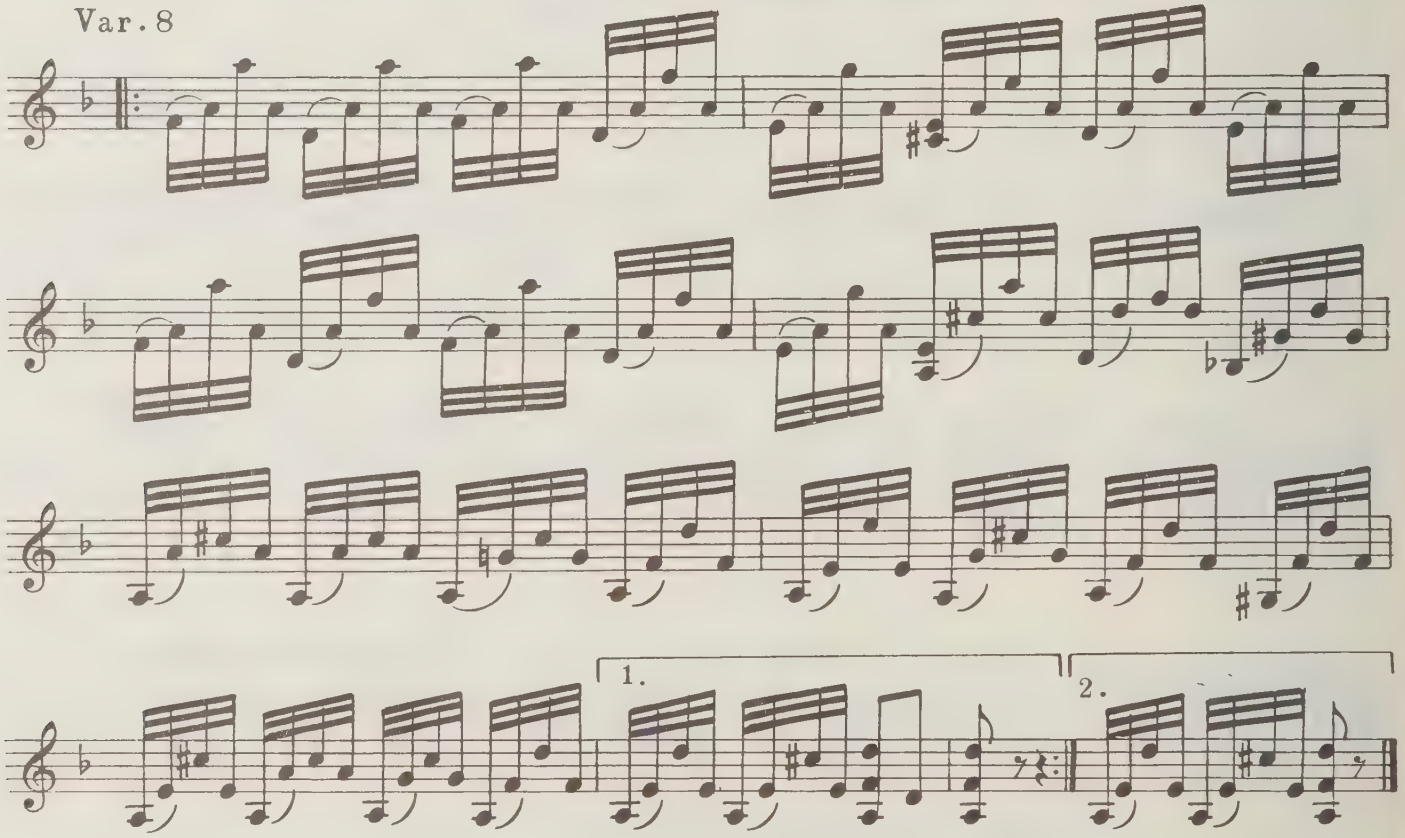
Редактор предлагает наиболее вероятный вариант.

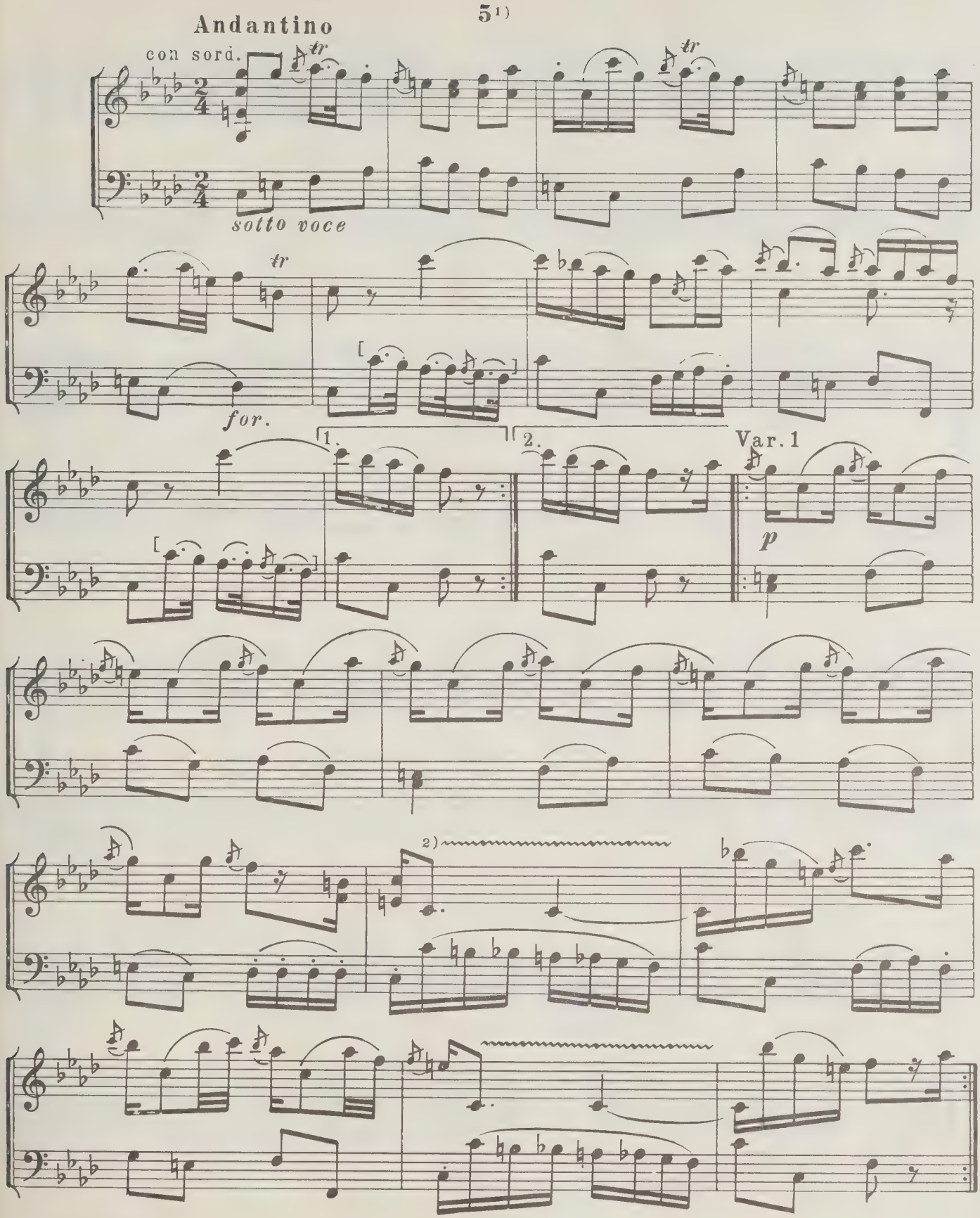

Var. 6
8
8

Var. 7



Var. 8

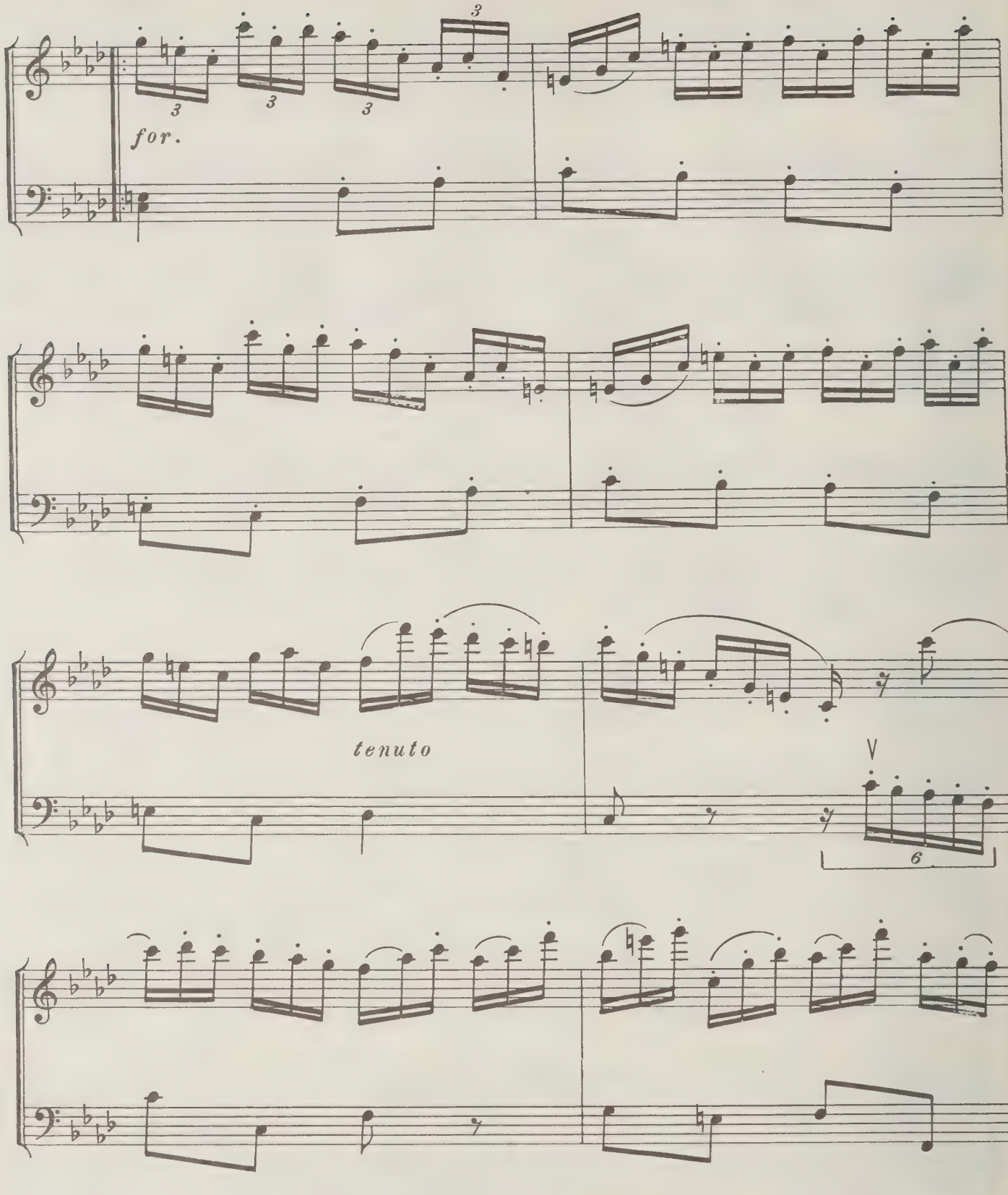


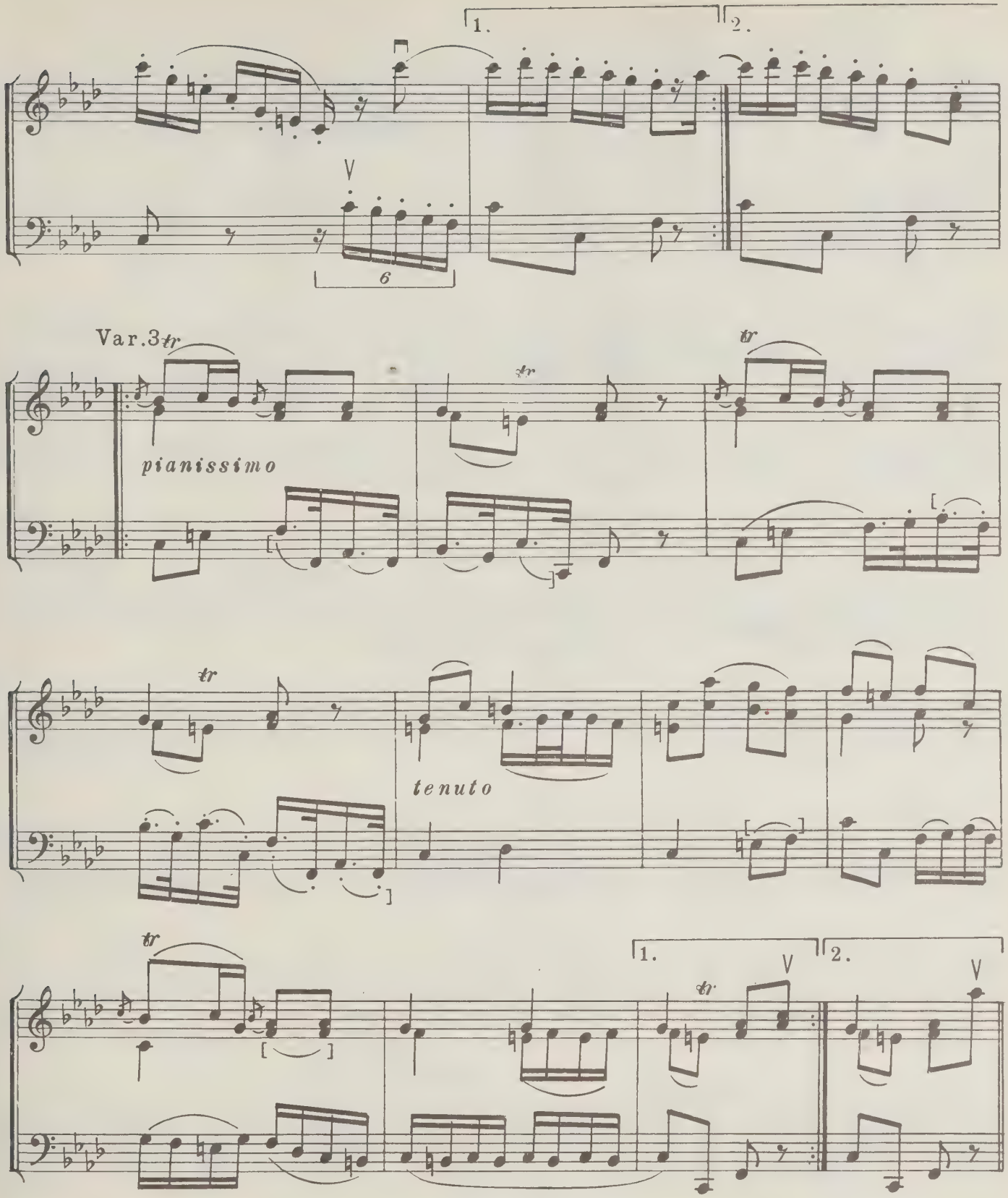



1) Название песни в оригинале не указано.

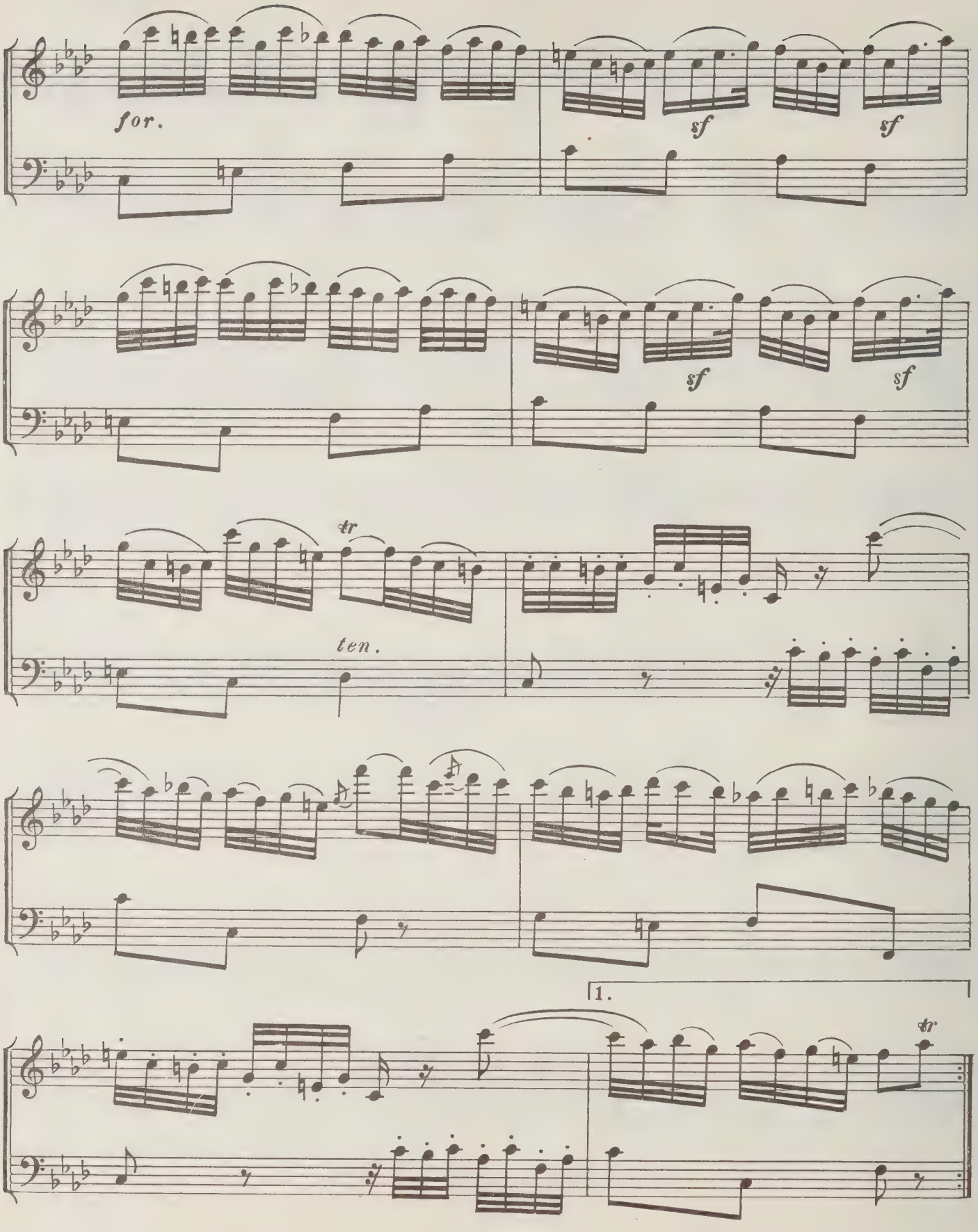
2) Знак ~~~ у Хандошкина обычно указывает на необходимость вибрации, однако поскольку знак tr у него используется только на восьмых и шестнадцатых нотах, возможно, что здесь (тт. 6 и 9) имеется в виду длинная трель.

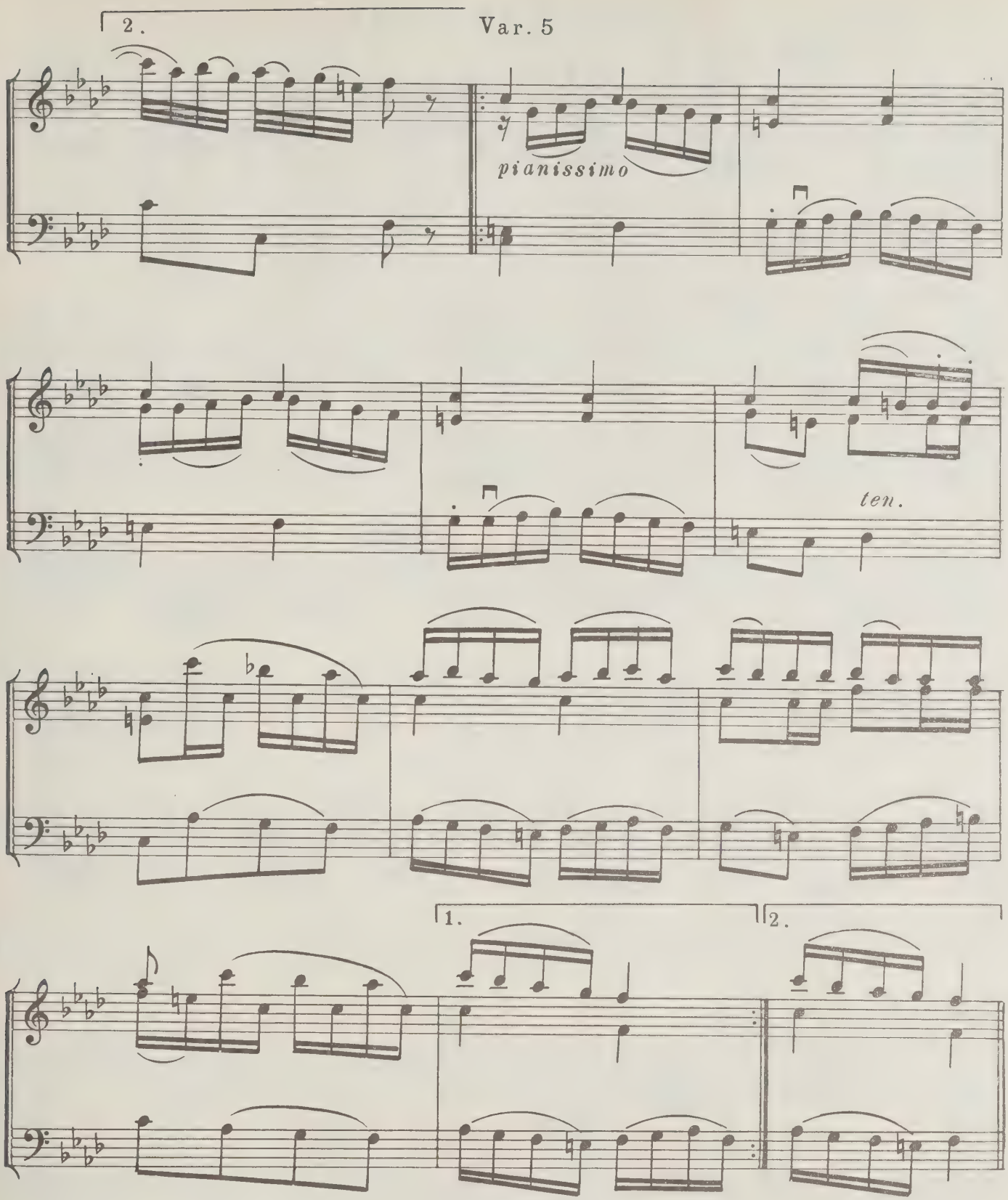
Var. 2



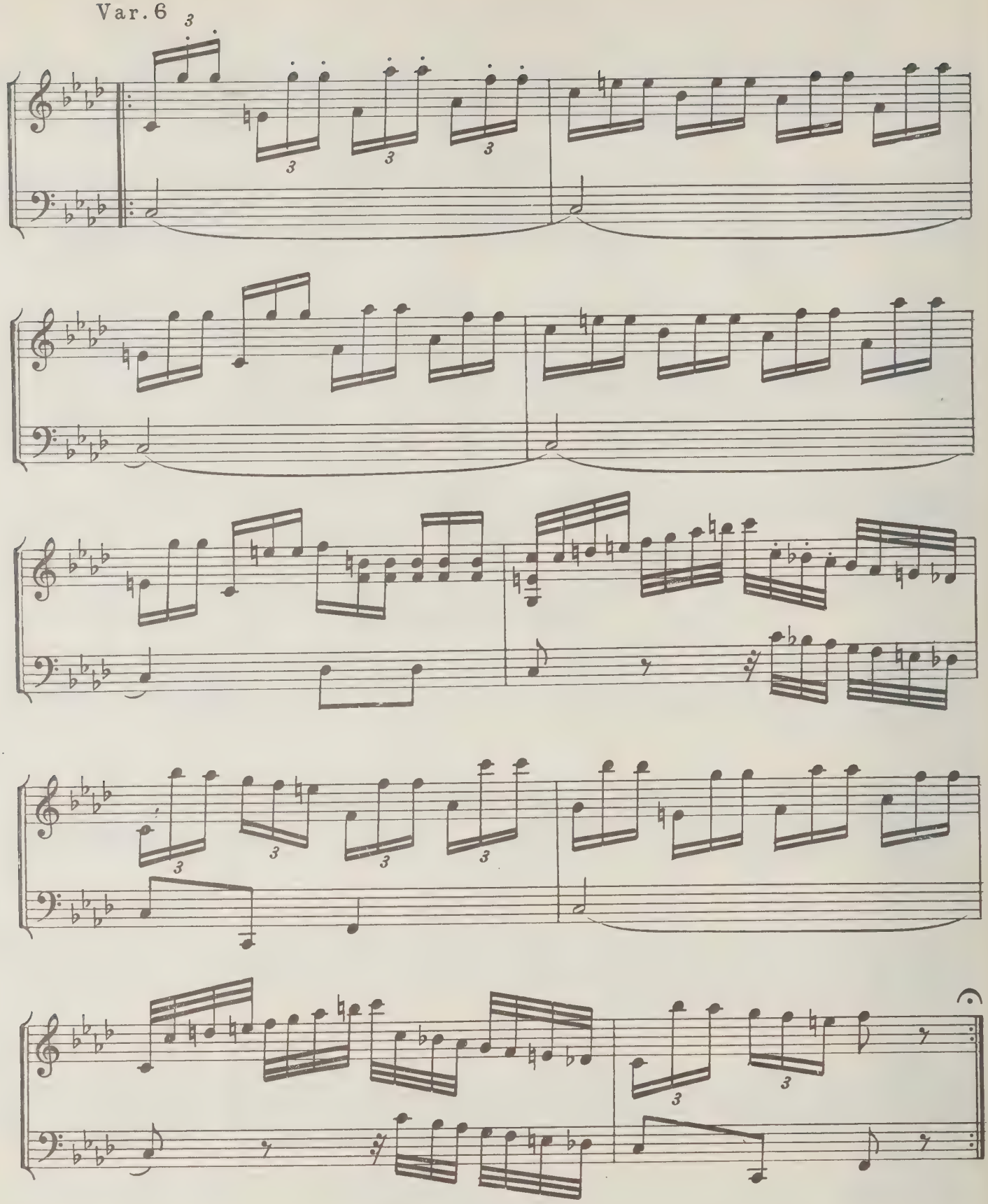

1.
2.
6
Var.3
tr
pianissimo
tenuto

Var. 4

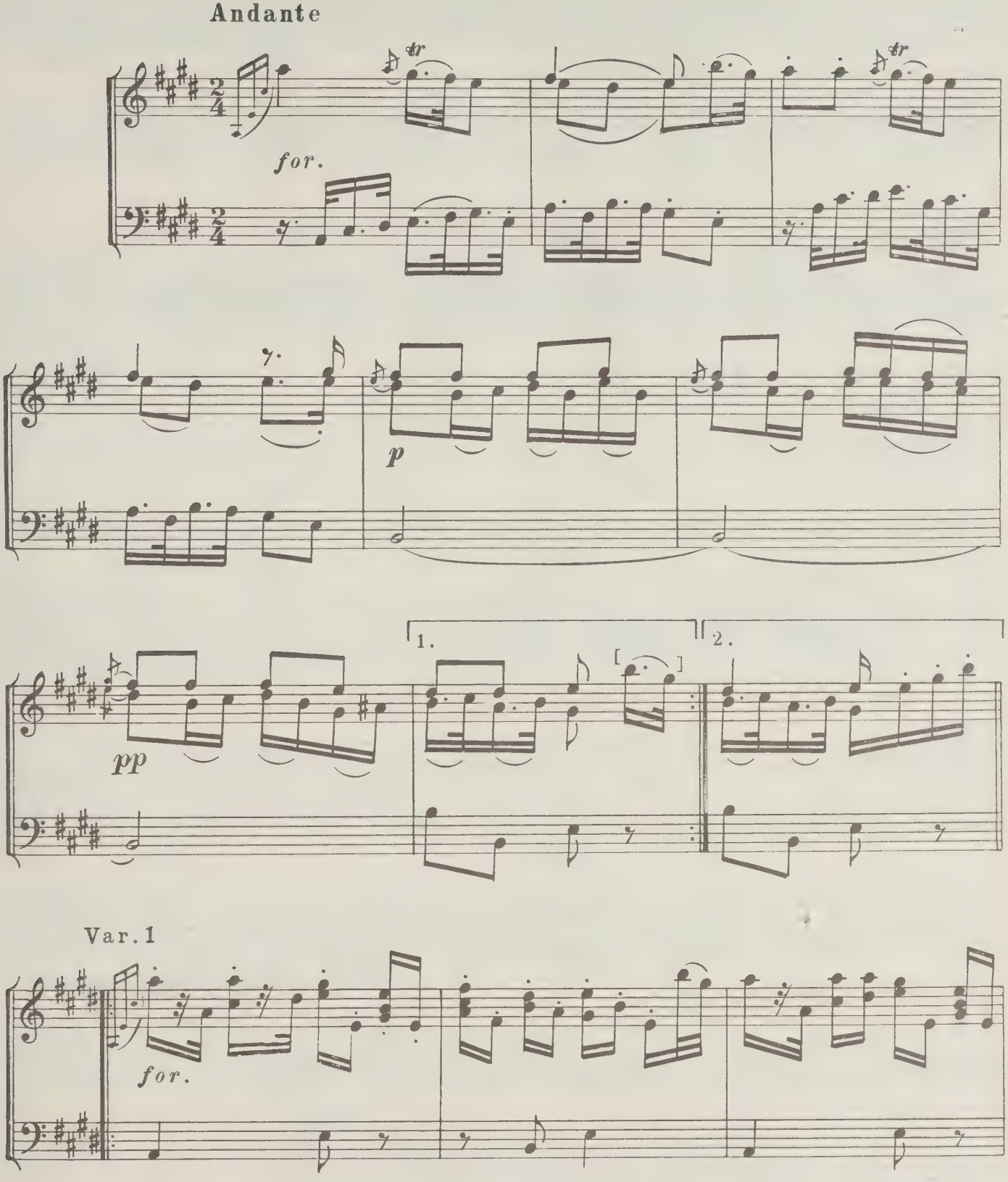


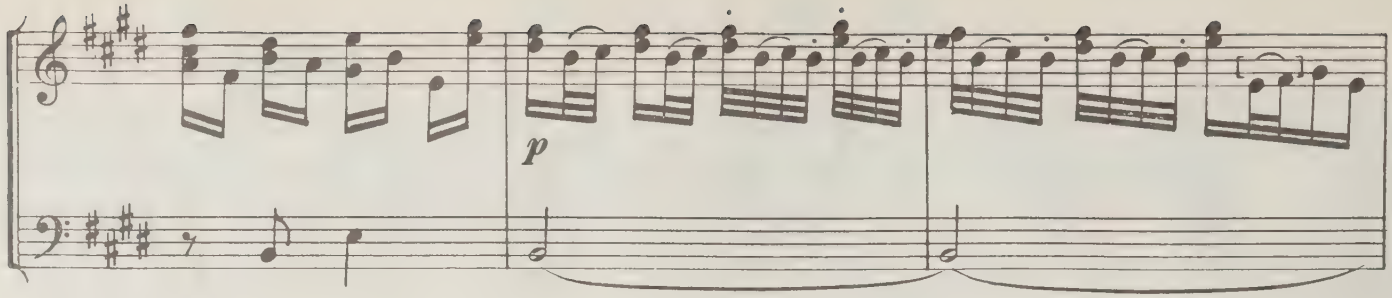

2.
Var. 5
pianissimo
ten.
1.
2.

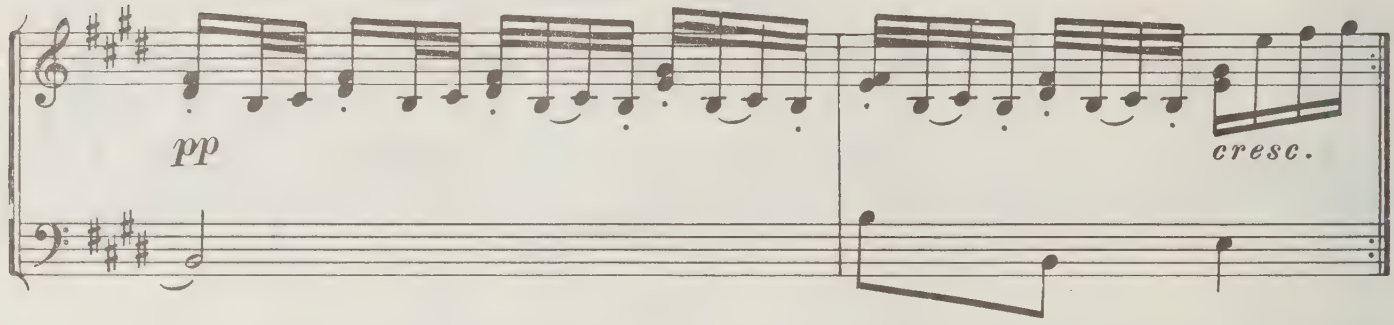
Var. 6



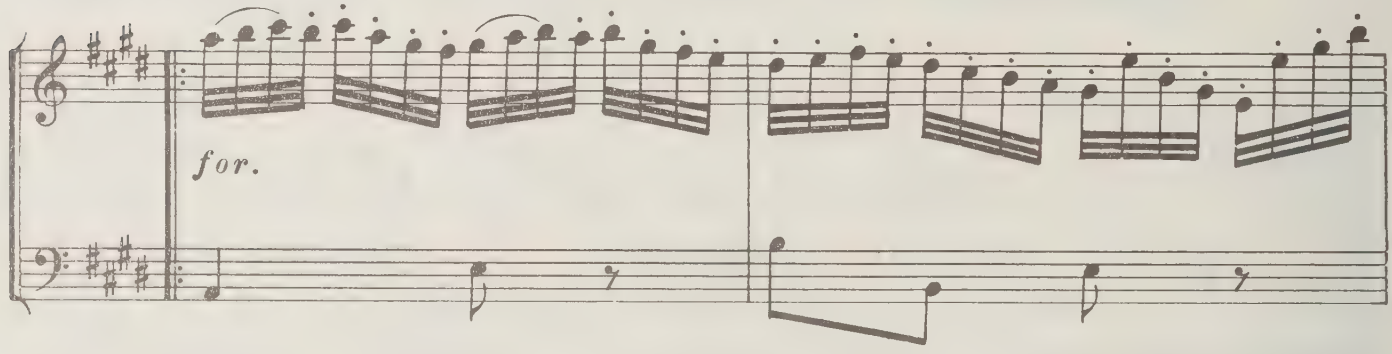
## 6. Ах, жил я, молодец

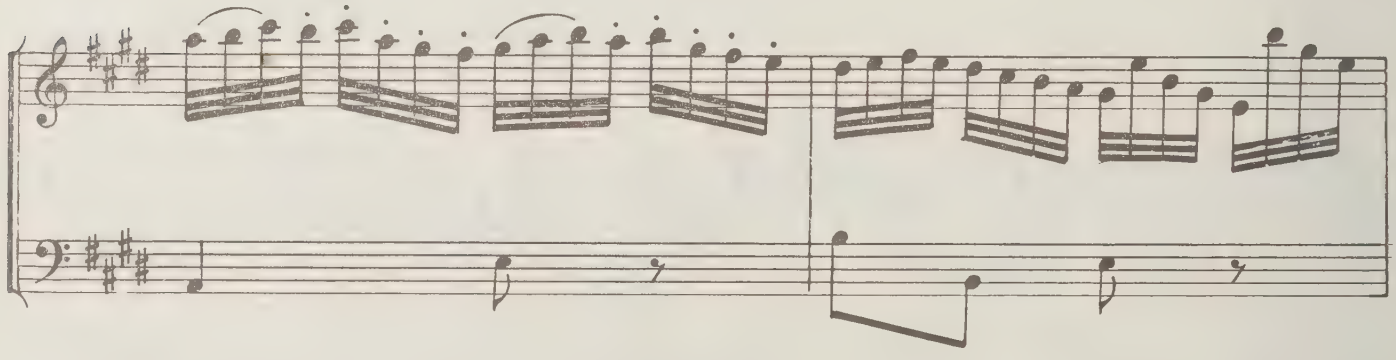


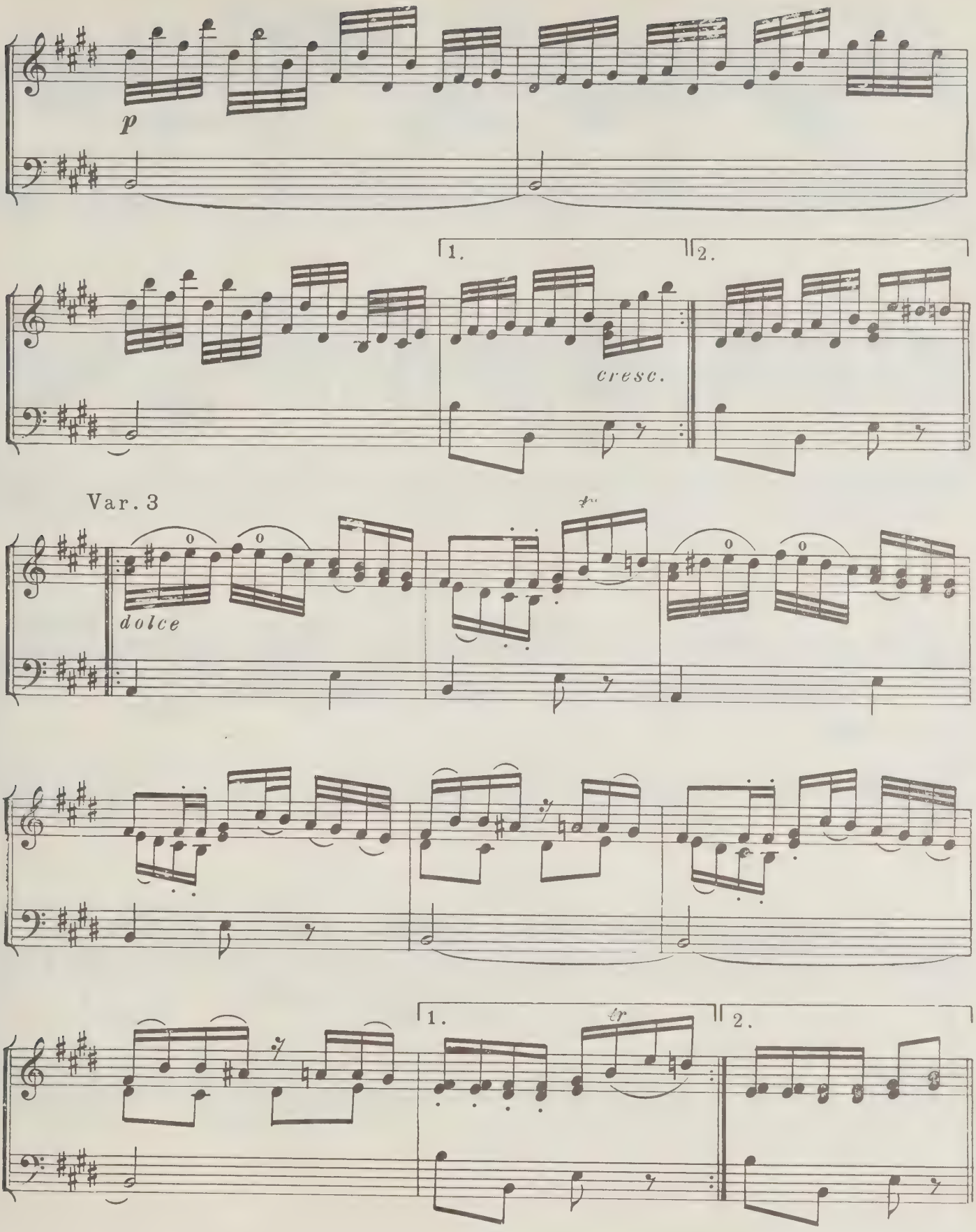


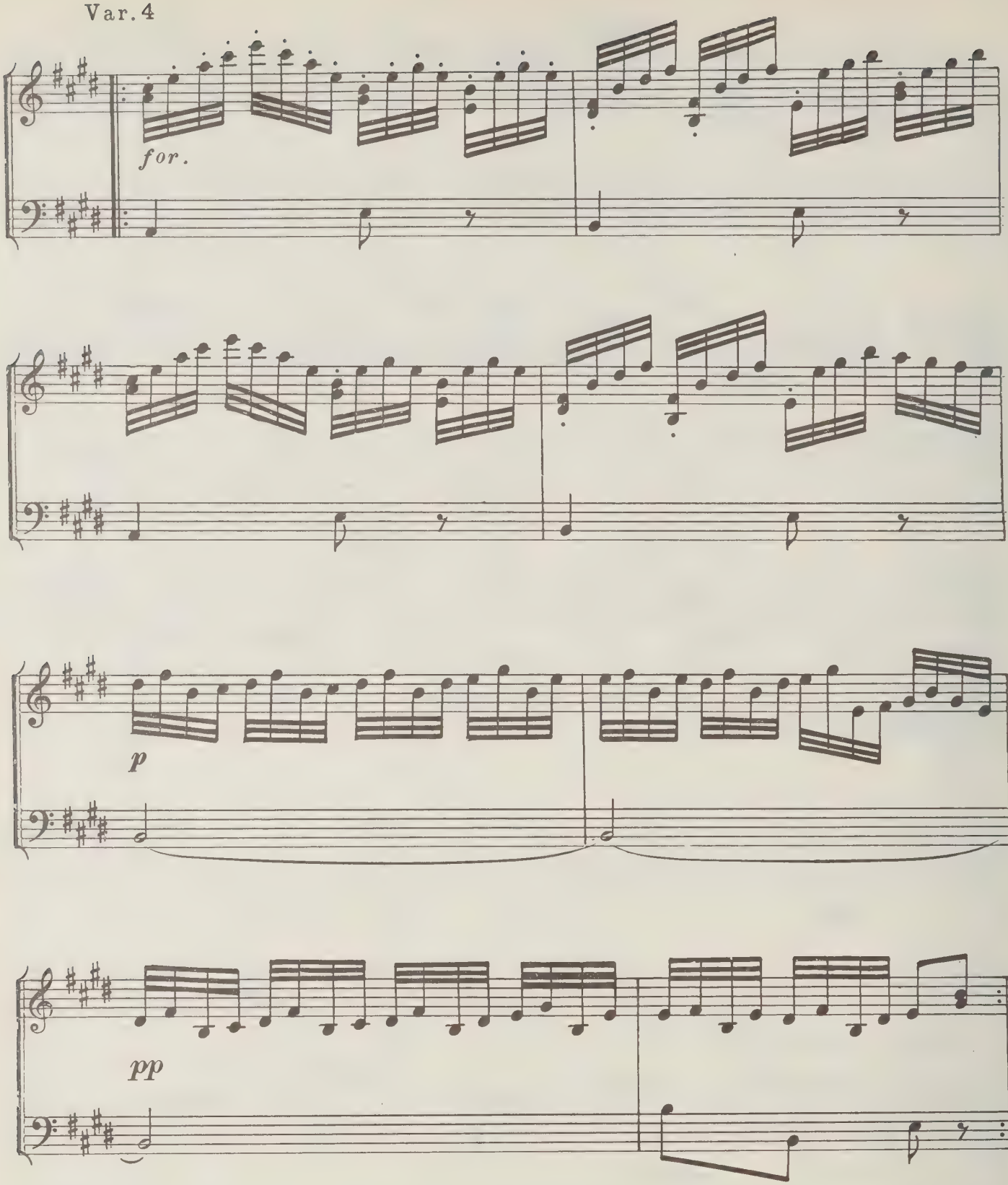

Var. 2



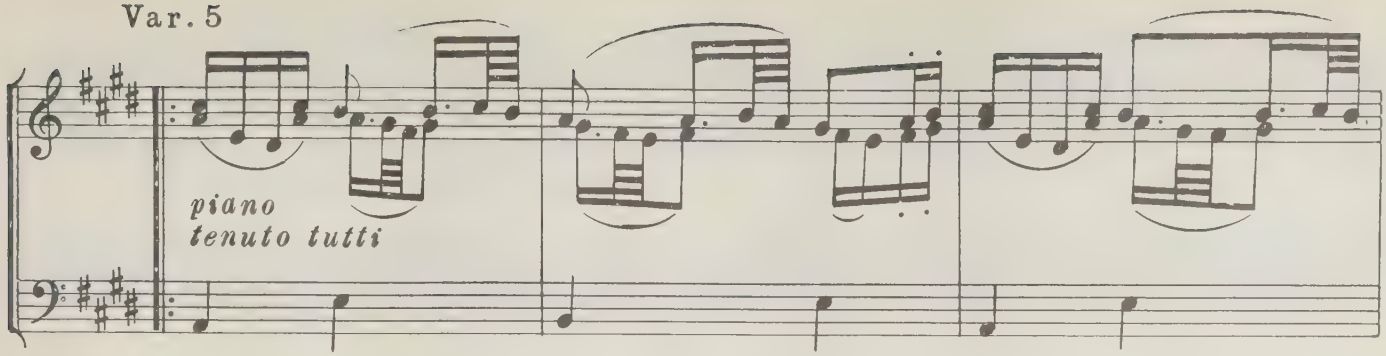



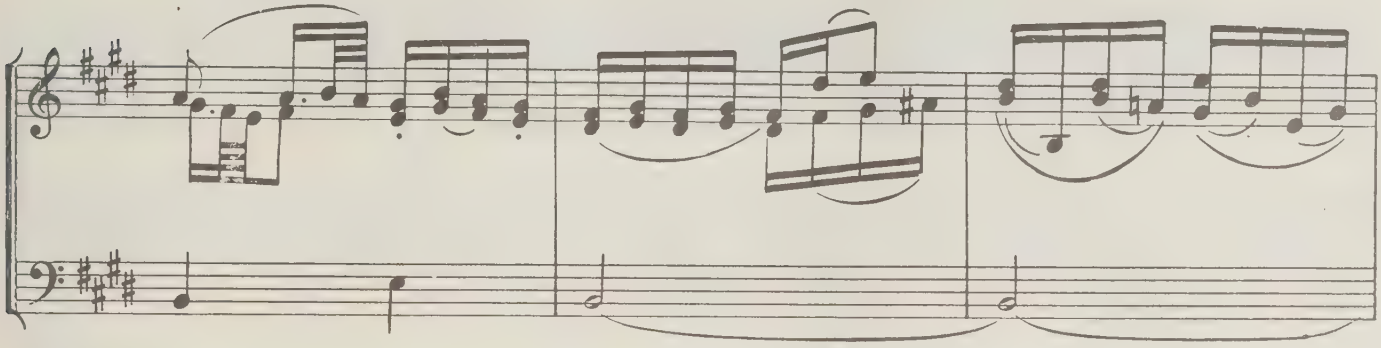

p
1.
2.
cresc.
Var. 3
dolce
tr
1.
2.

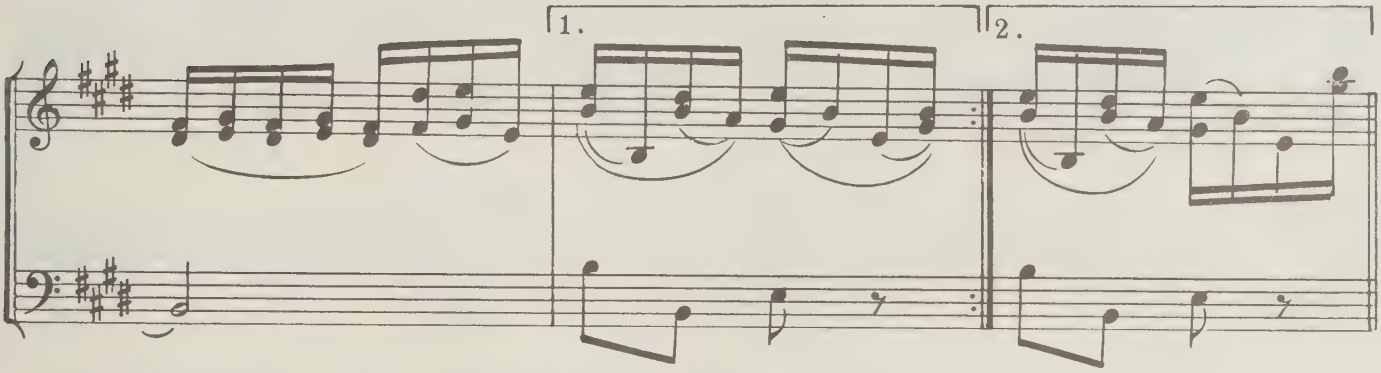
Var. 4



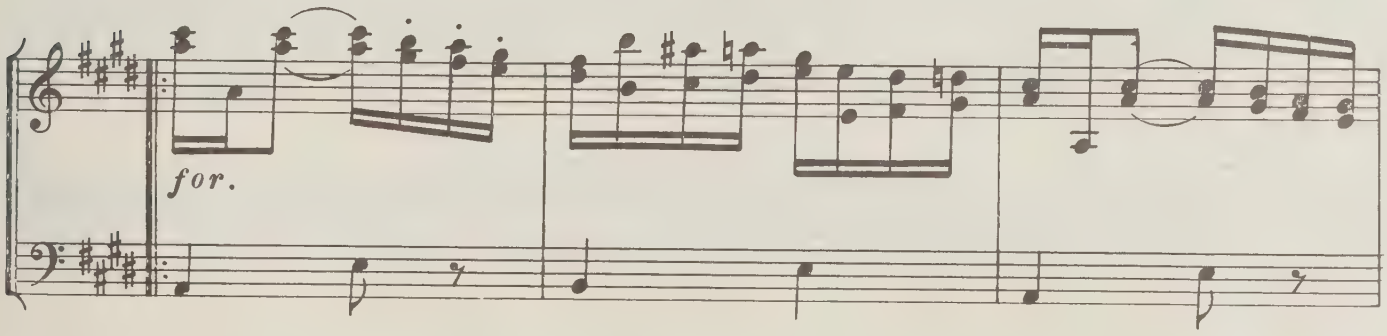
Var. 5

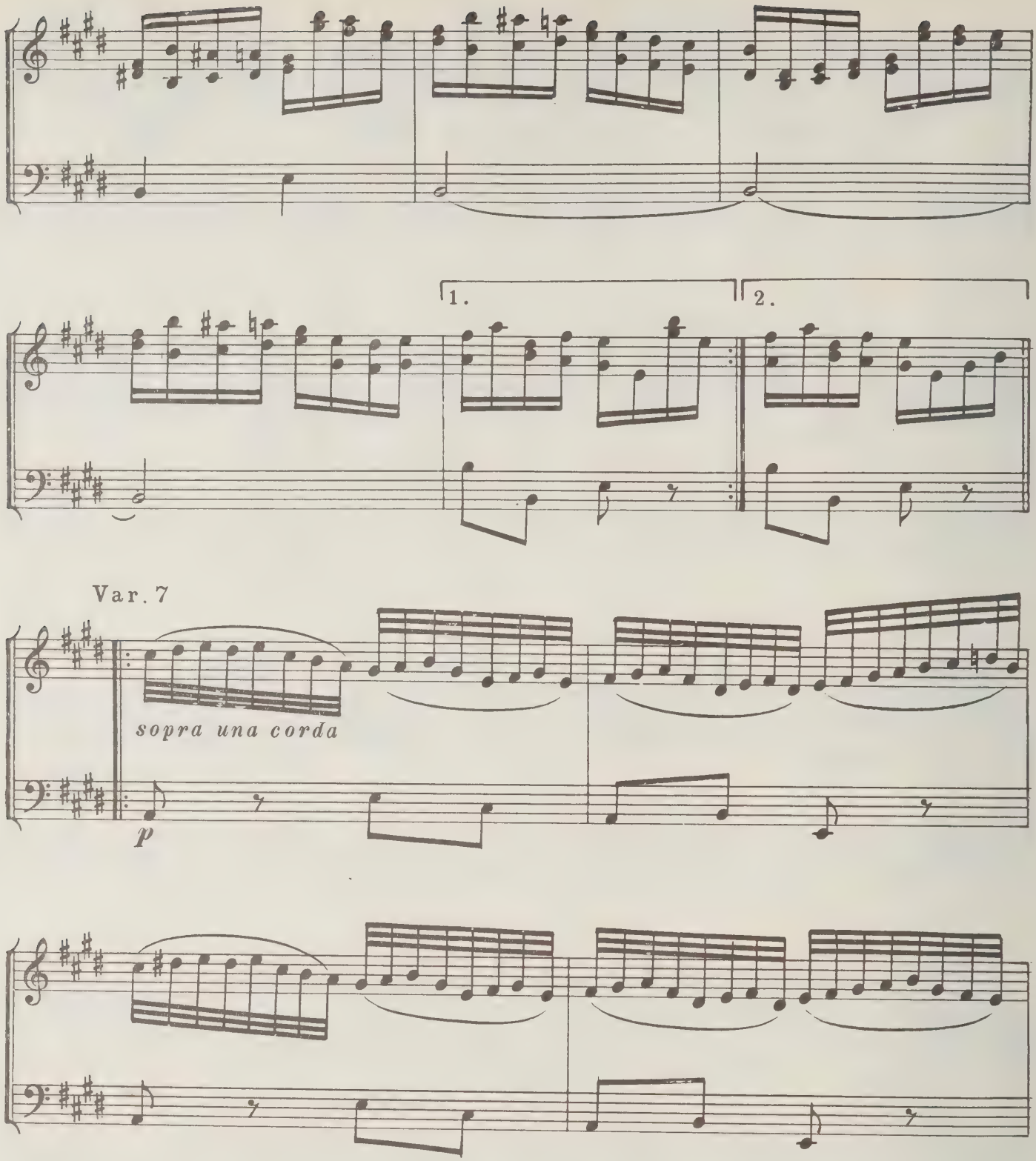


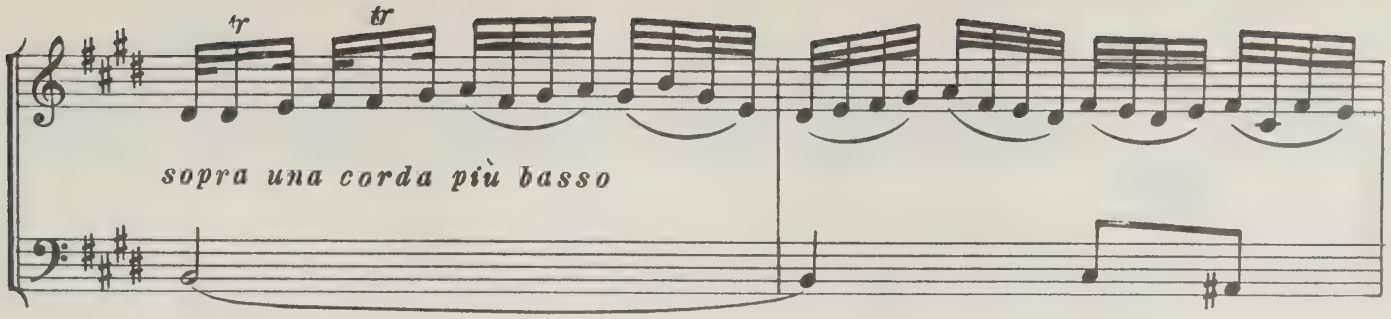



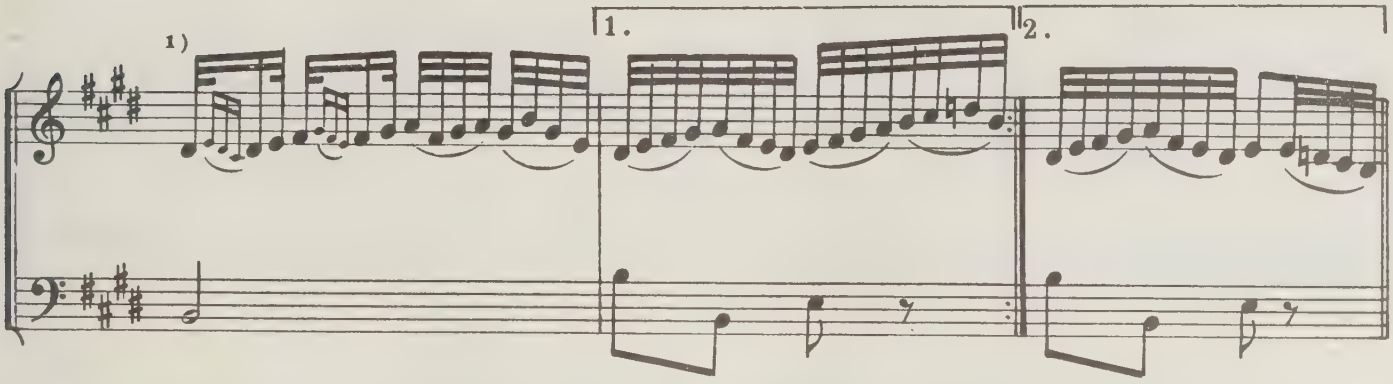


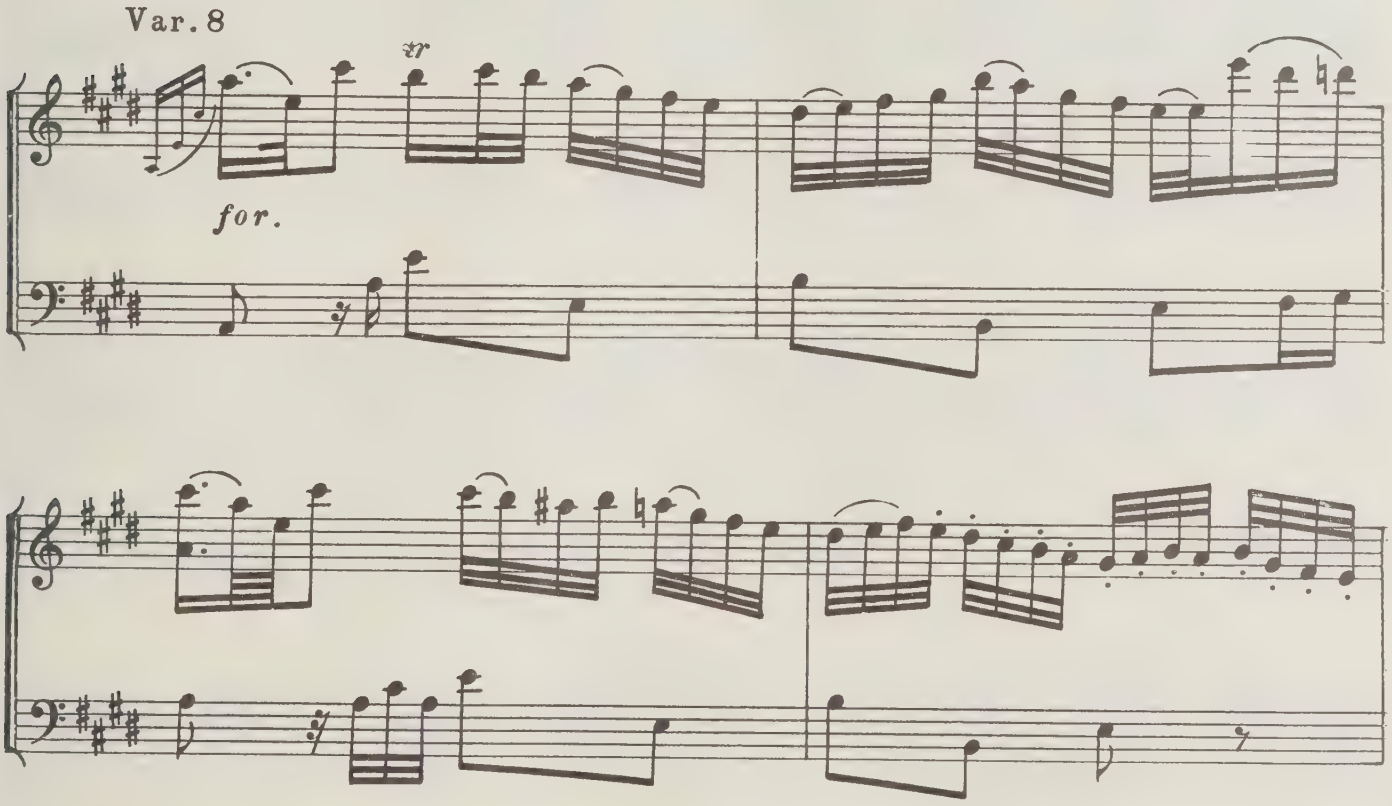

Var. 6



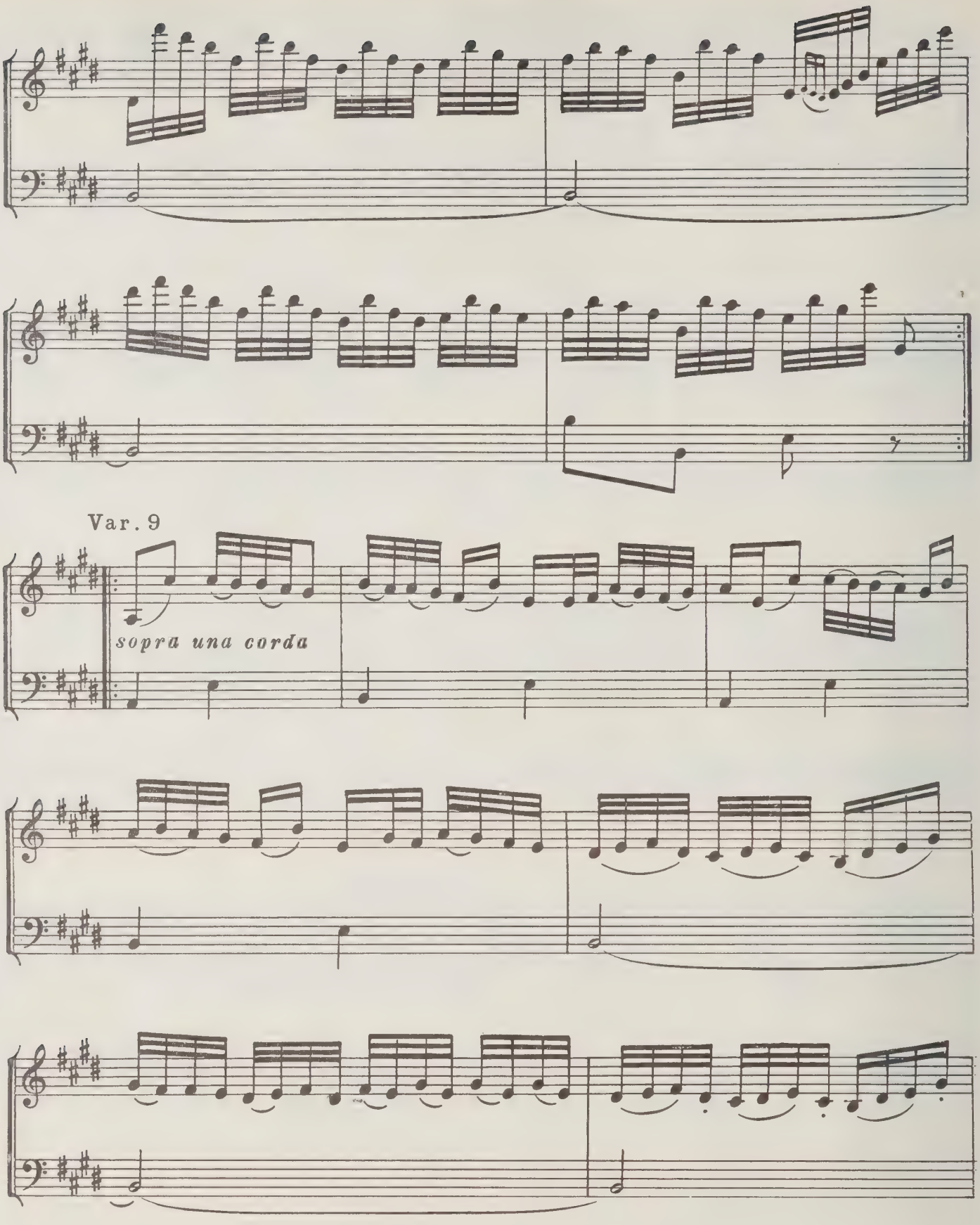

1.
2.
Var. 7
sopra una corda
p

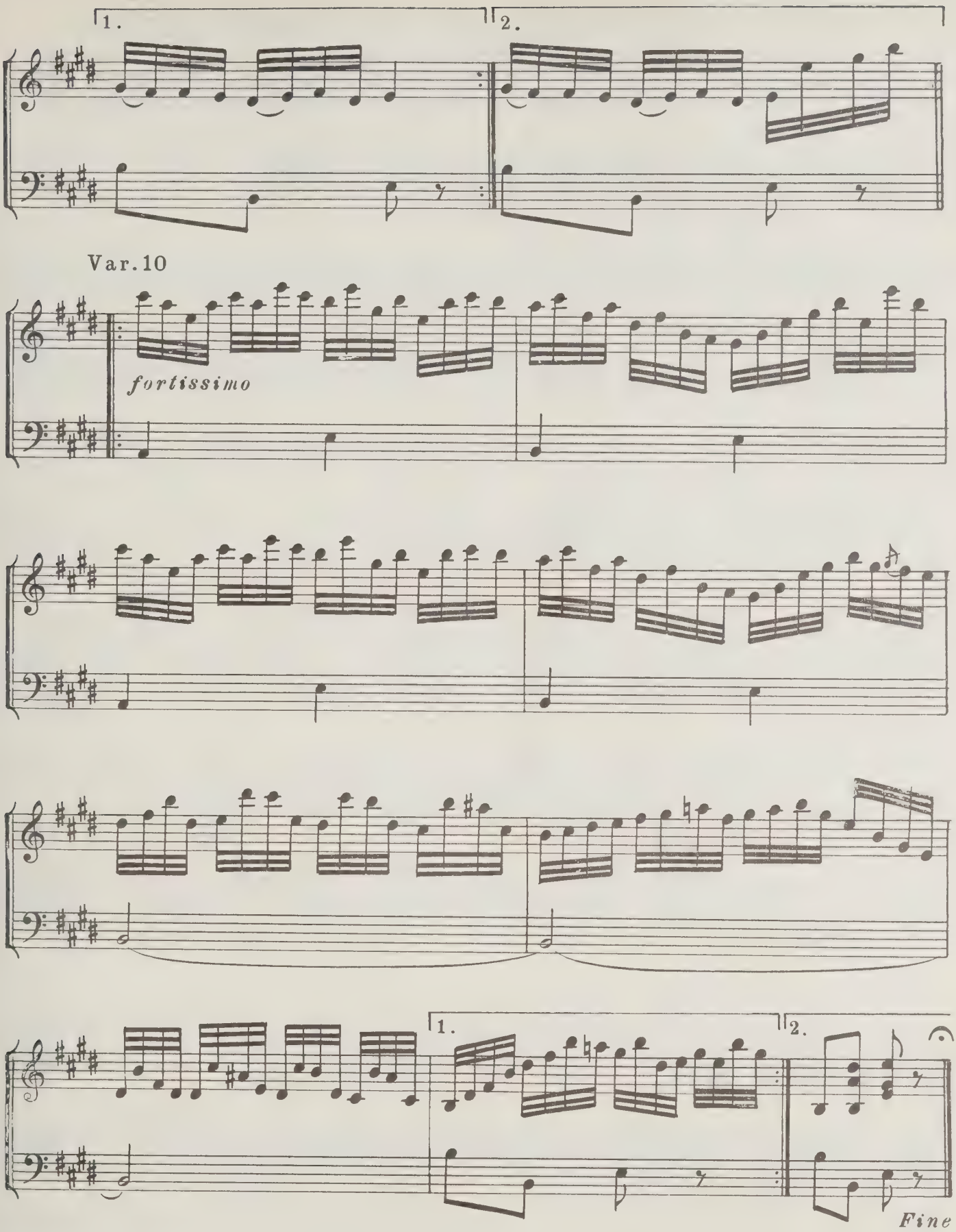



1) Исполняется:

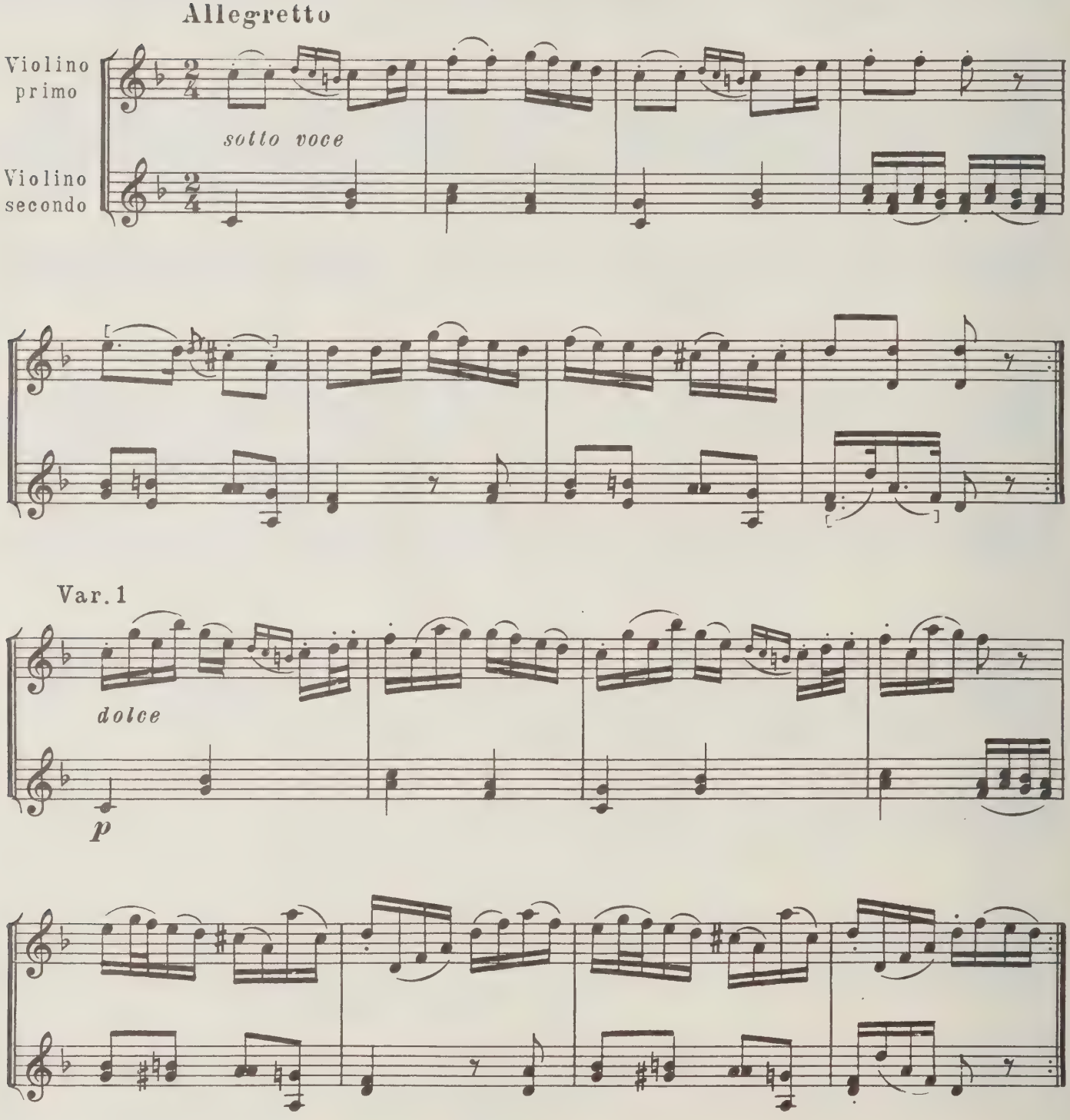

Var. 9
sopra una corda

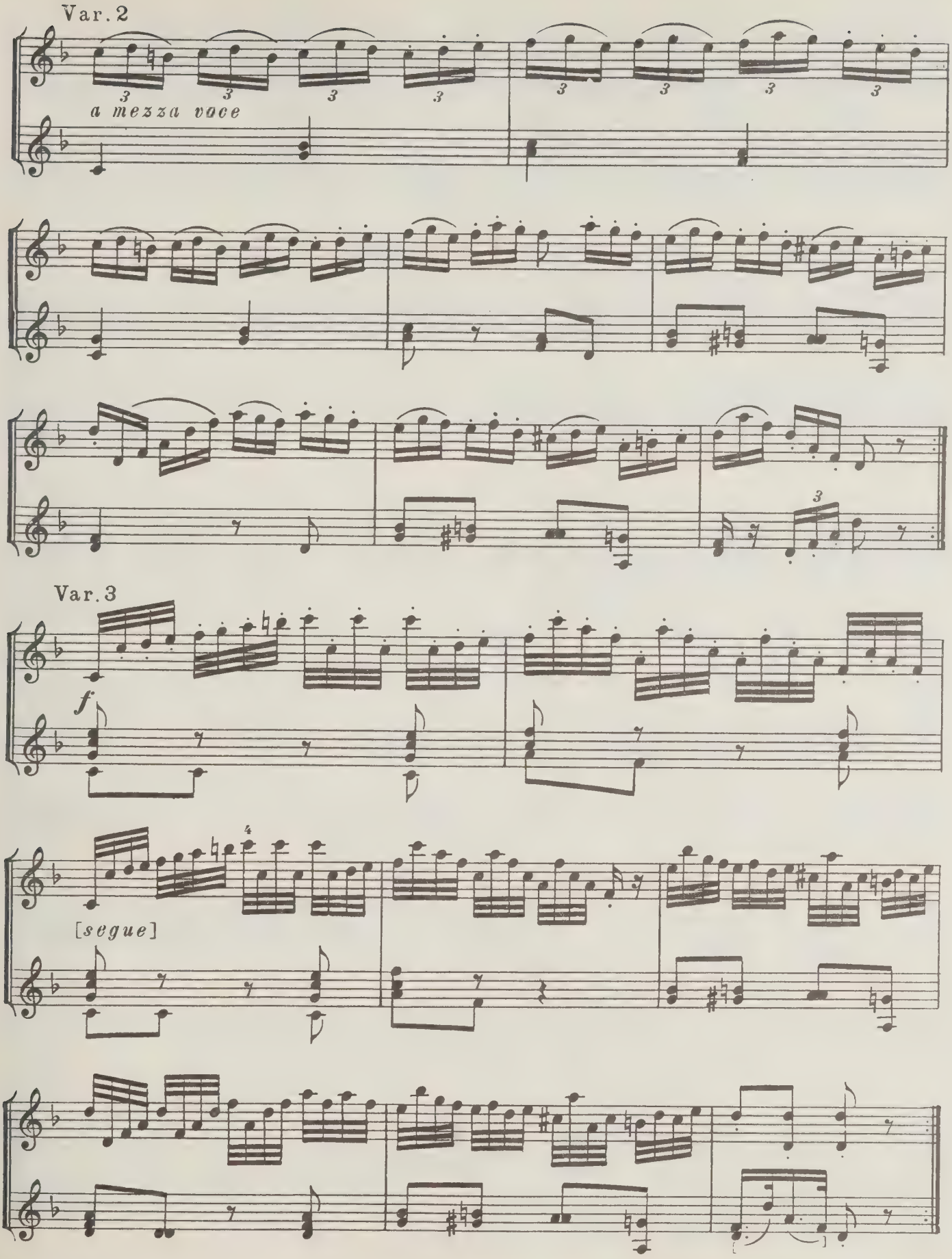

1.
2.
Var. 10
fortissimo
1.
2.
Fine

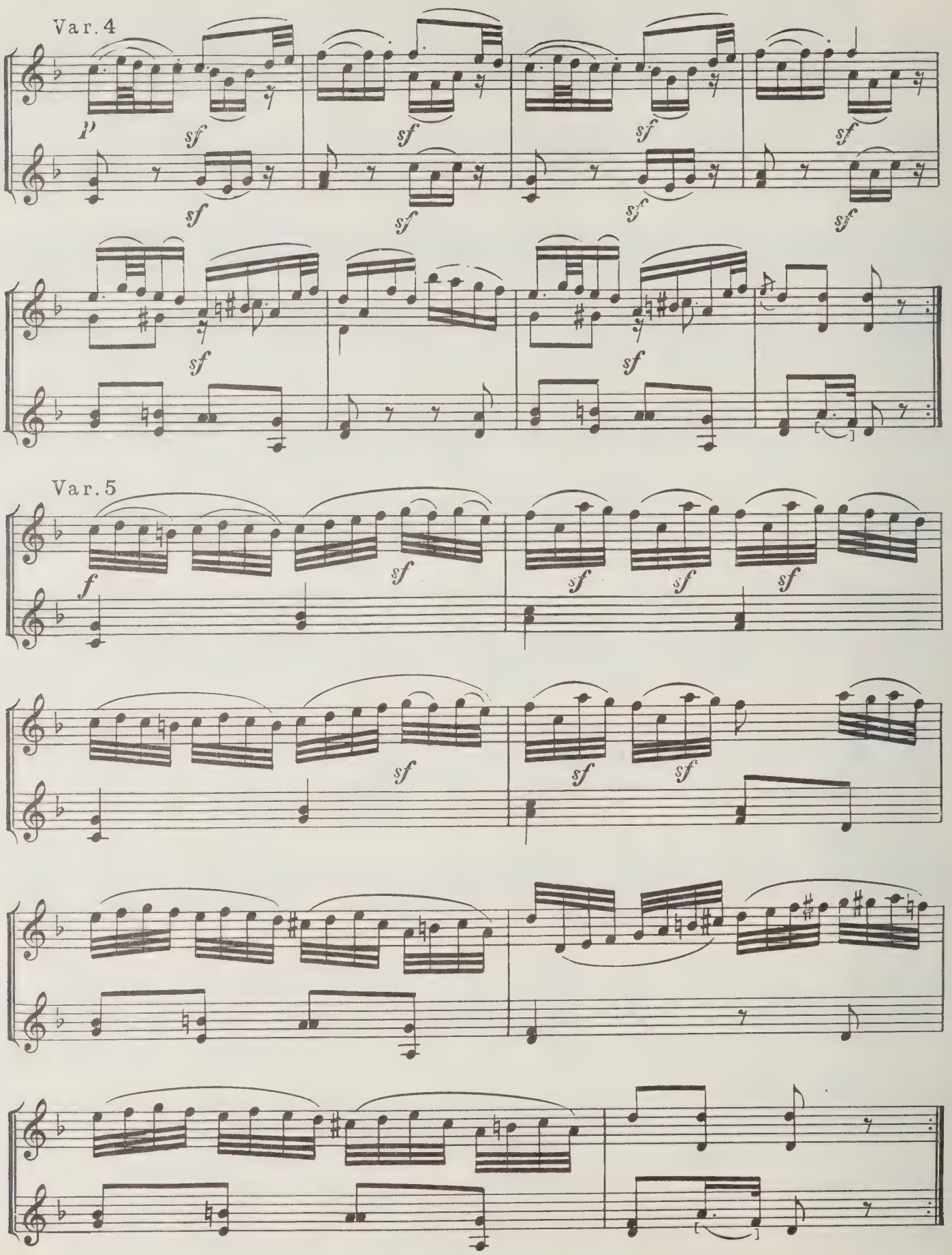
# ШЕСТЬ РОССИЙСКИХ ПЕСЕН С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК

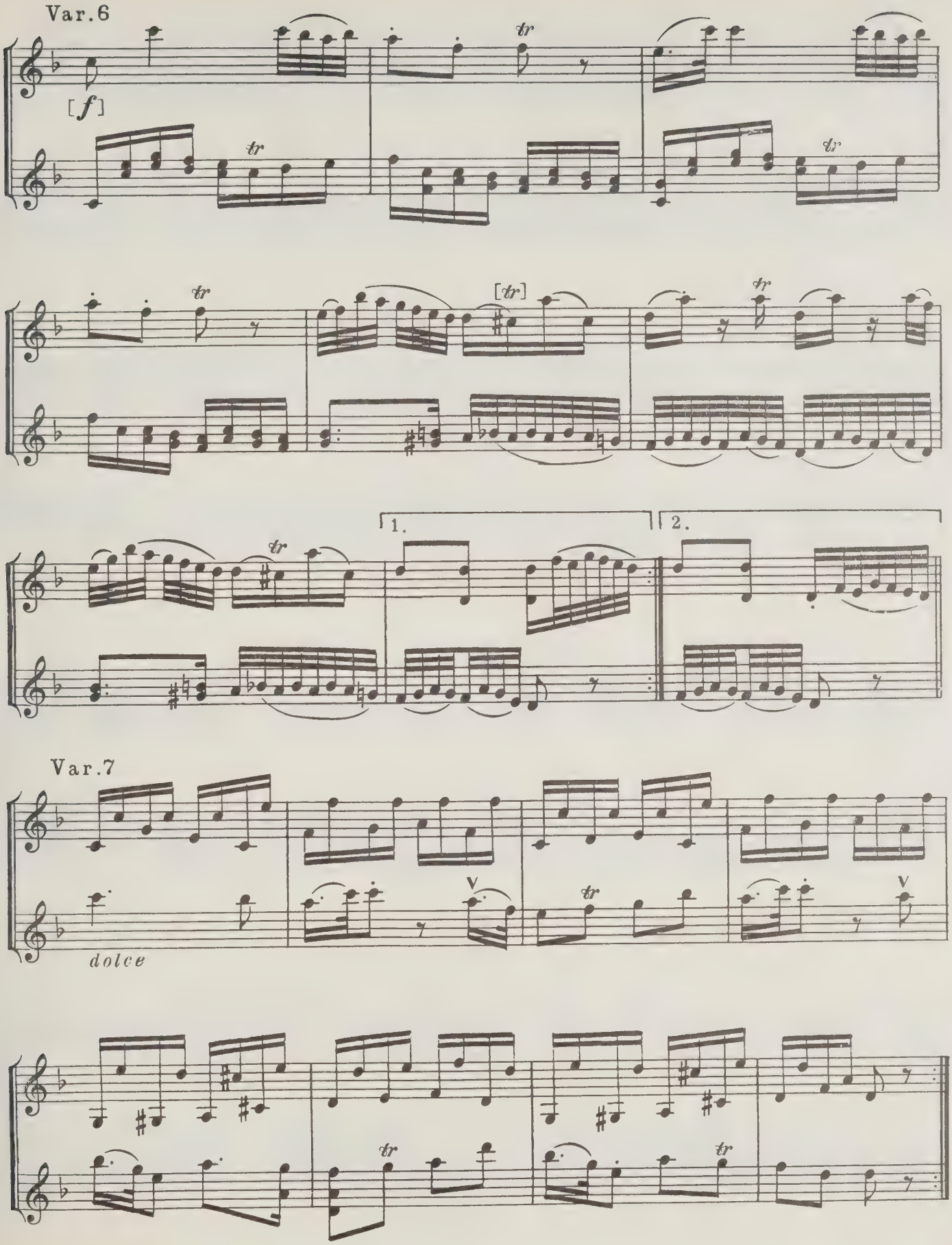
Op.1

## 1. Выйду ль я на реченьку

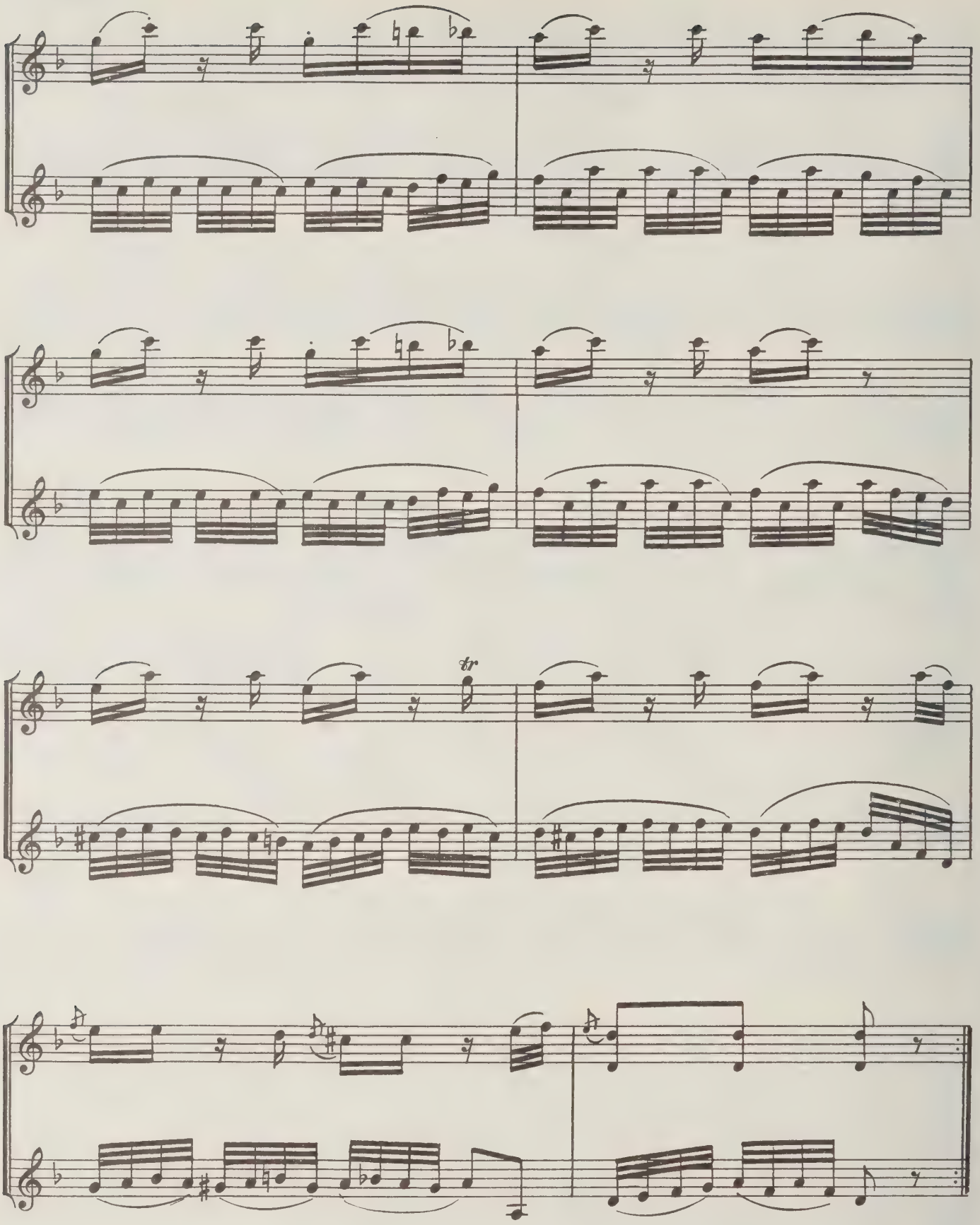


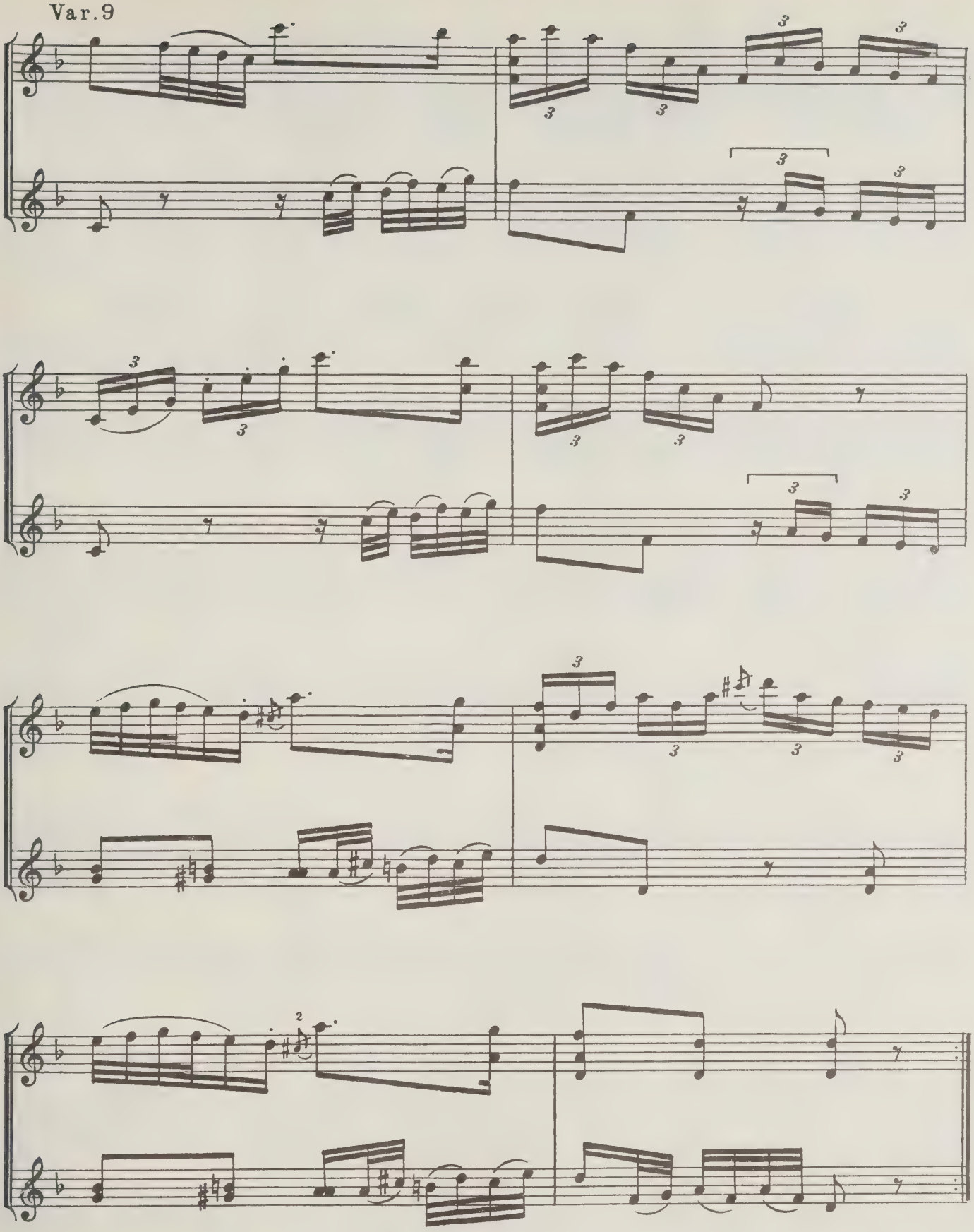

Var. 2
a mezza voce
Var. 3
f
[segue]

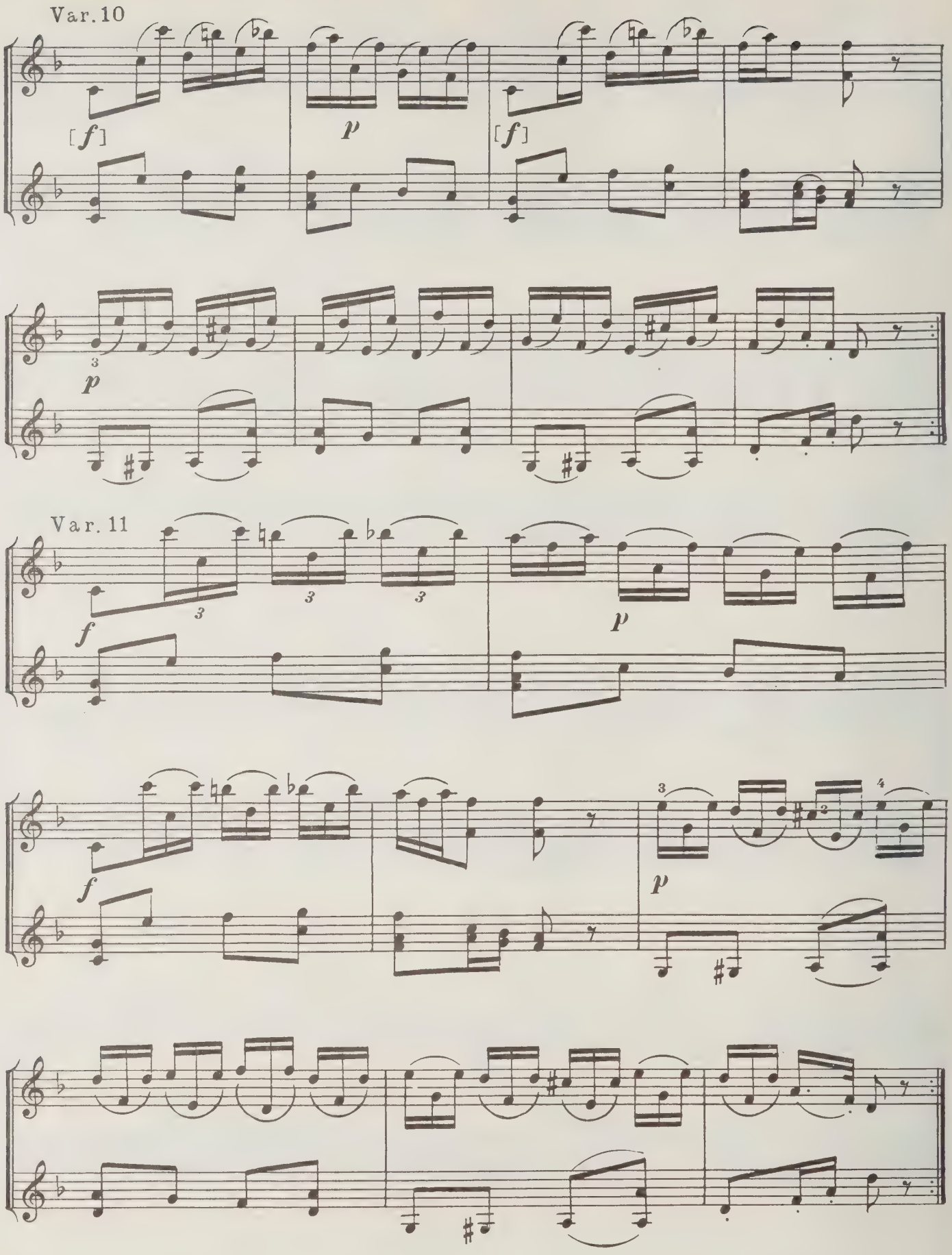

Var. 4
Var. 5


Var.6
[f]
tr
[tr]
1.
2.
Var.7
dolce

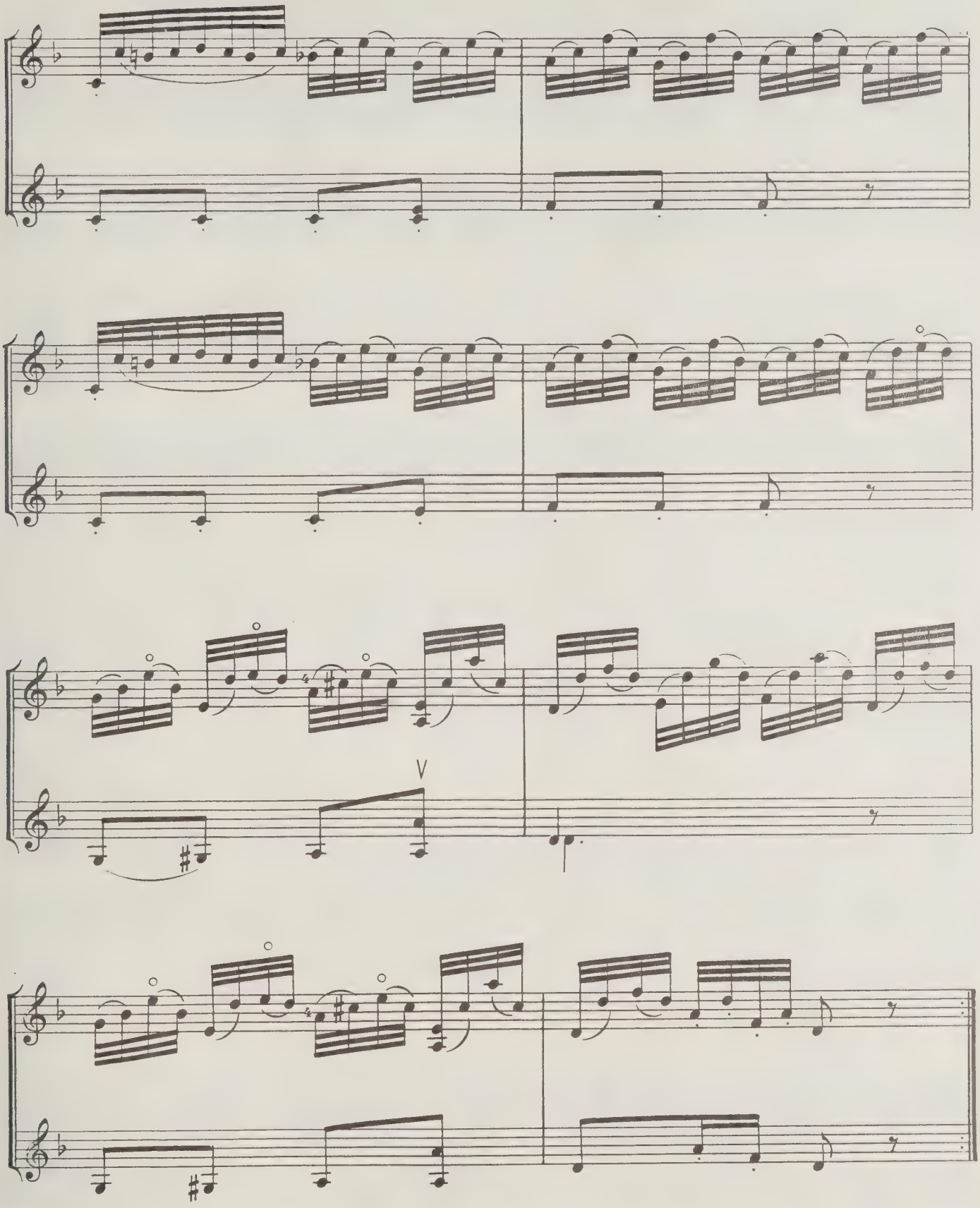
Var. 8



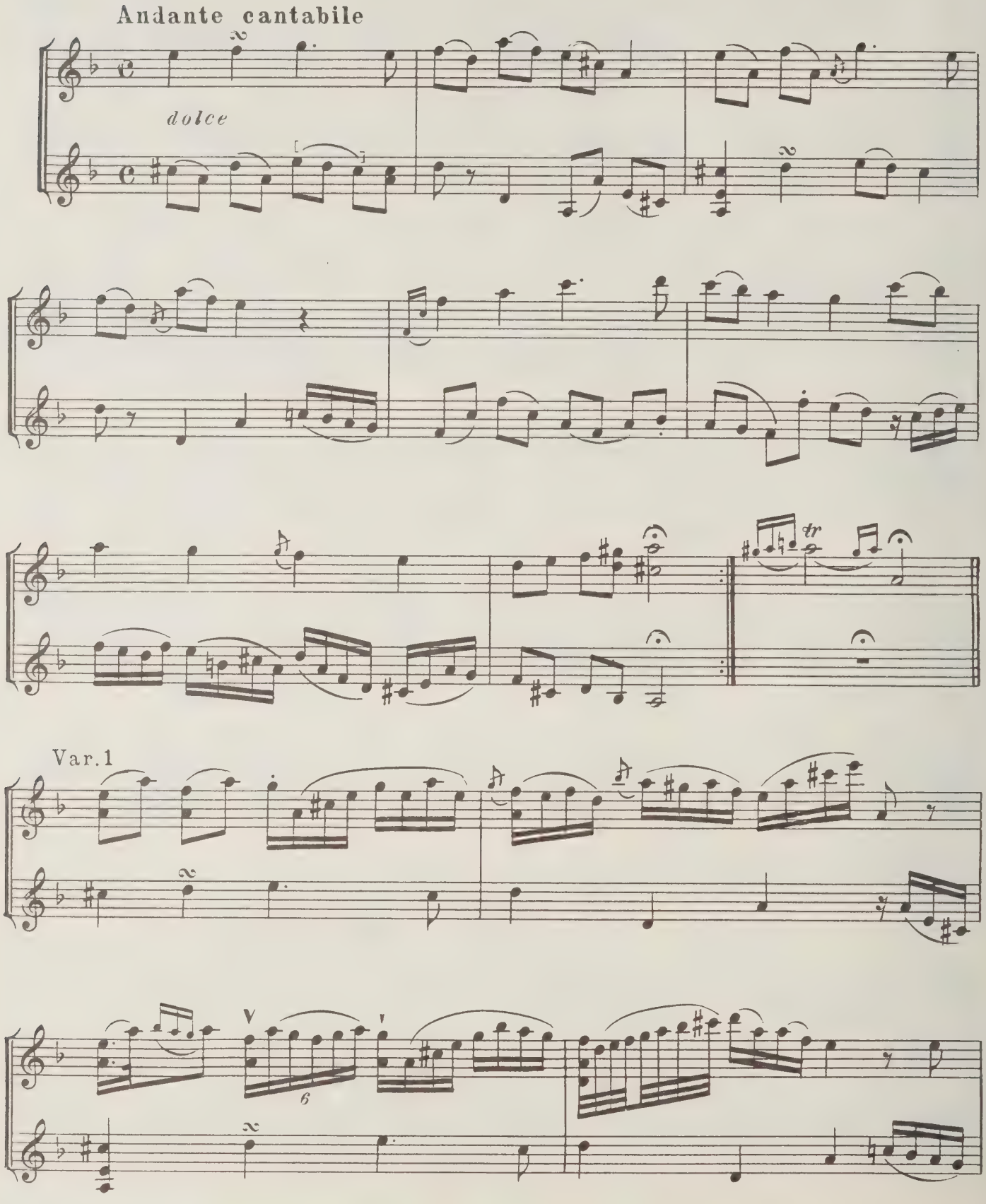

Var.9

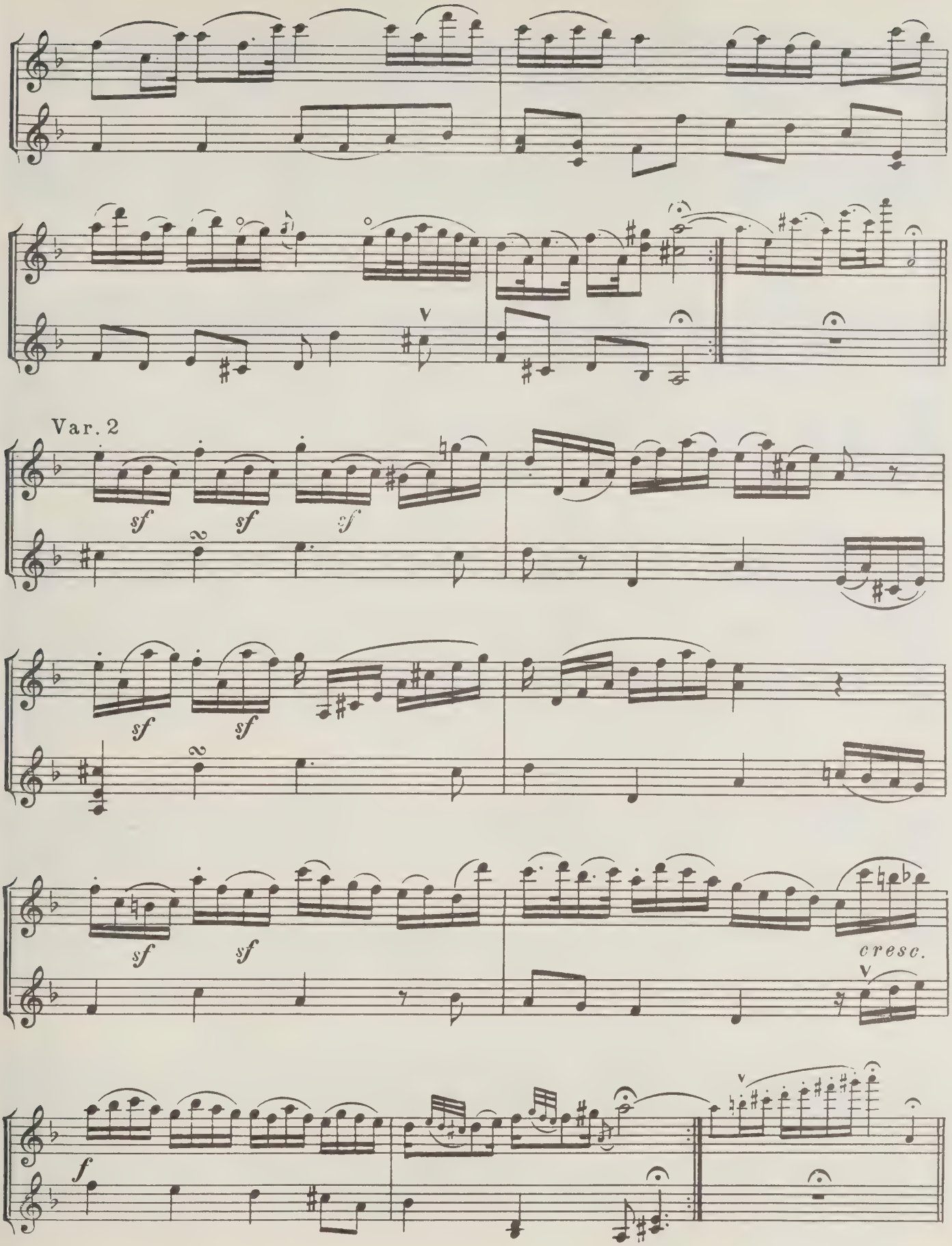

Var. 10
[f]
p
[f]
p
Var. 11
f
p
f
p

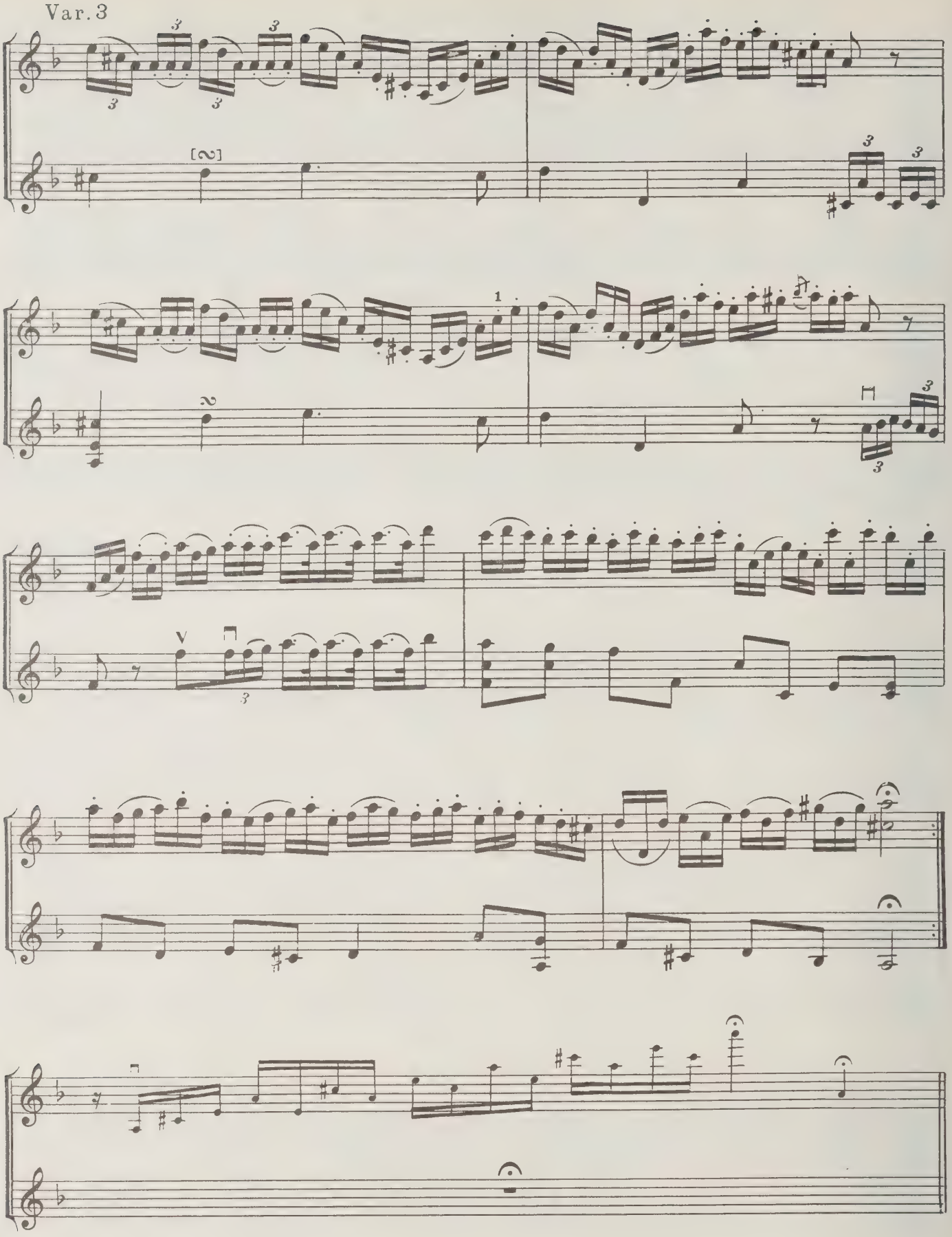
Var.12



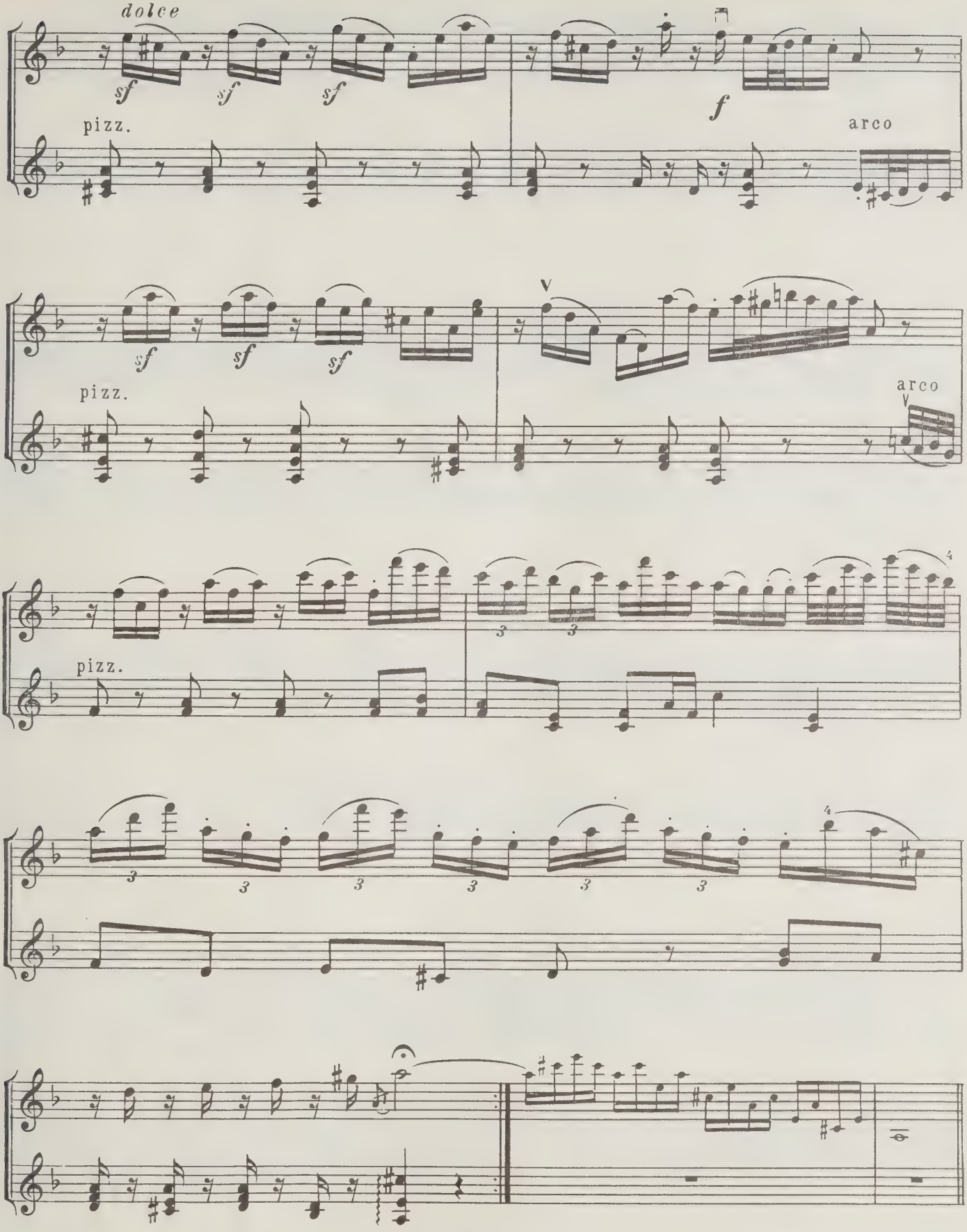
## 2. Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок

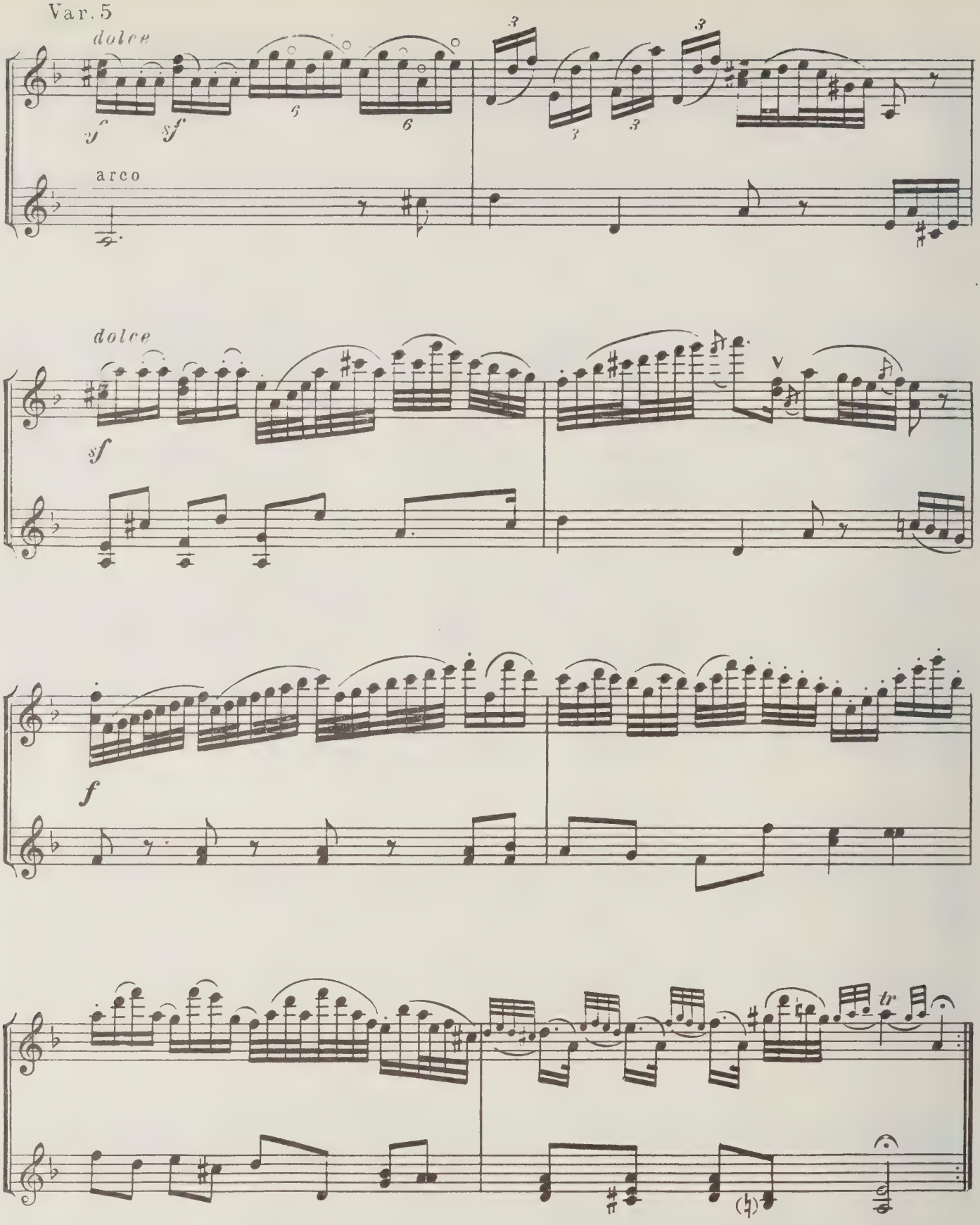


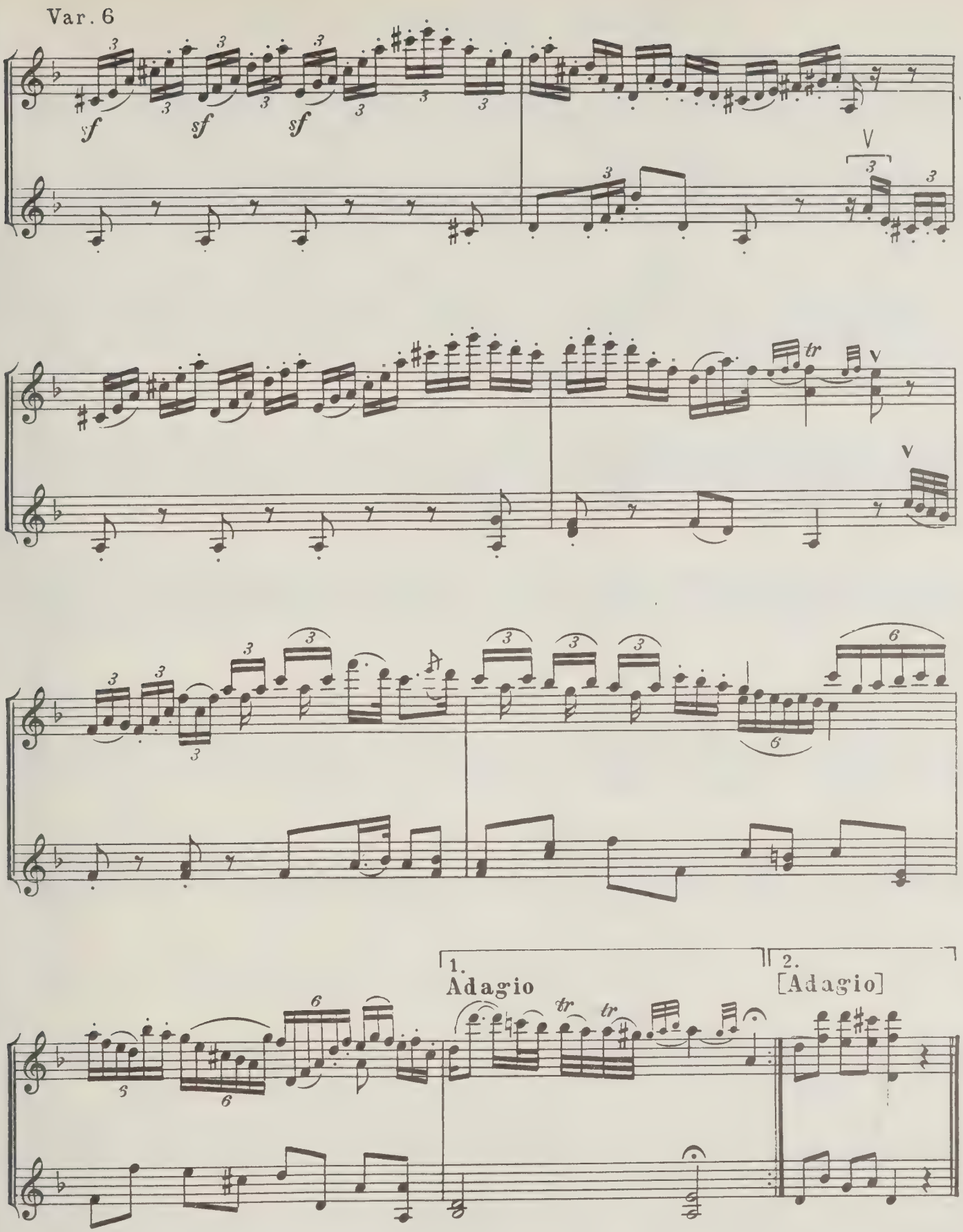

Var. 2
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
cresc.
f


Var. 3

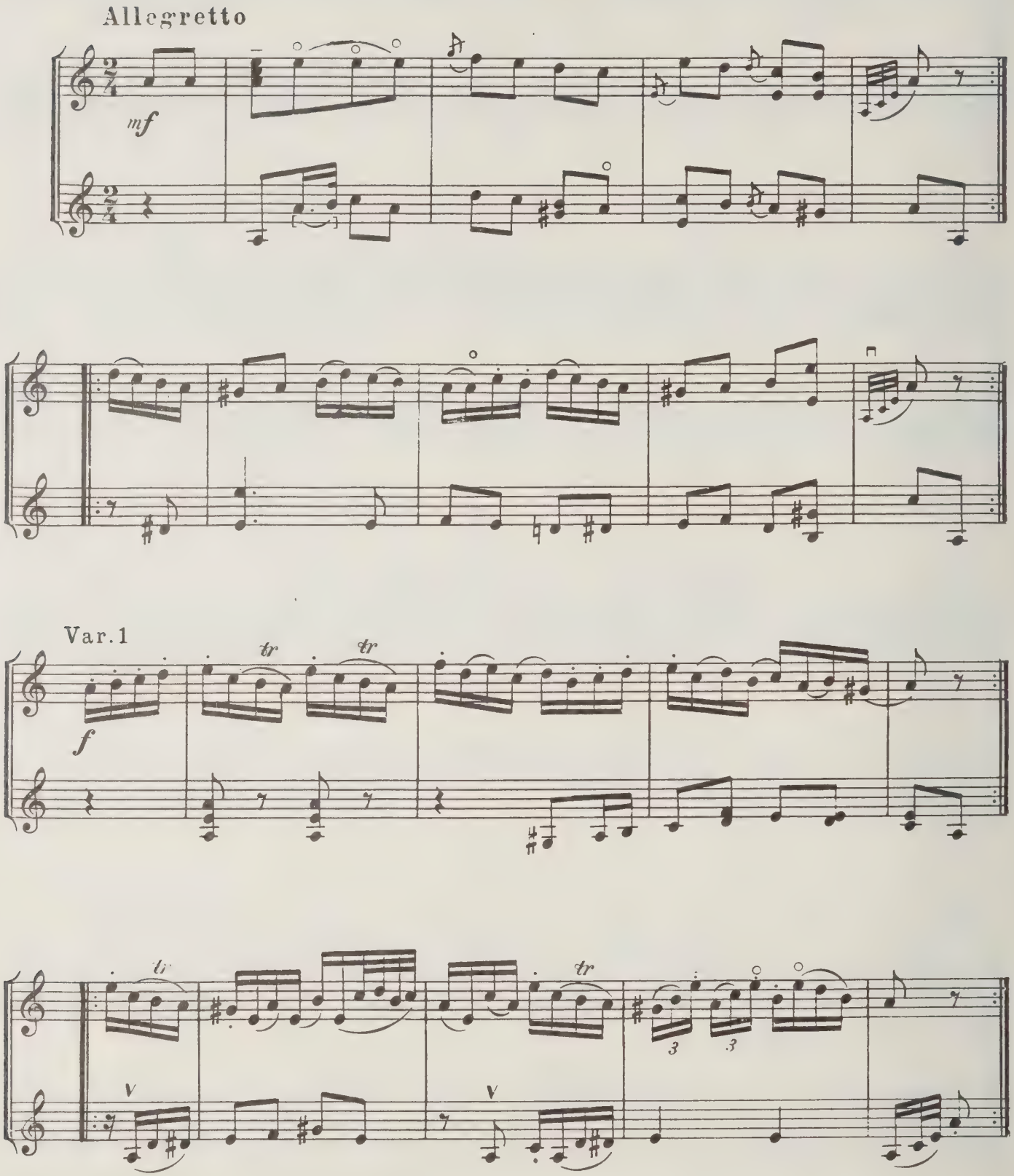
Var. 4


dolce
sf
sf
sf
pizz.
f
arco
sf
sf
sf
V
pizz.
arco
V
pizz.
3
3
4
3
3
3
3
3
3
4

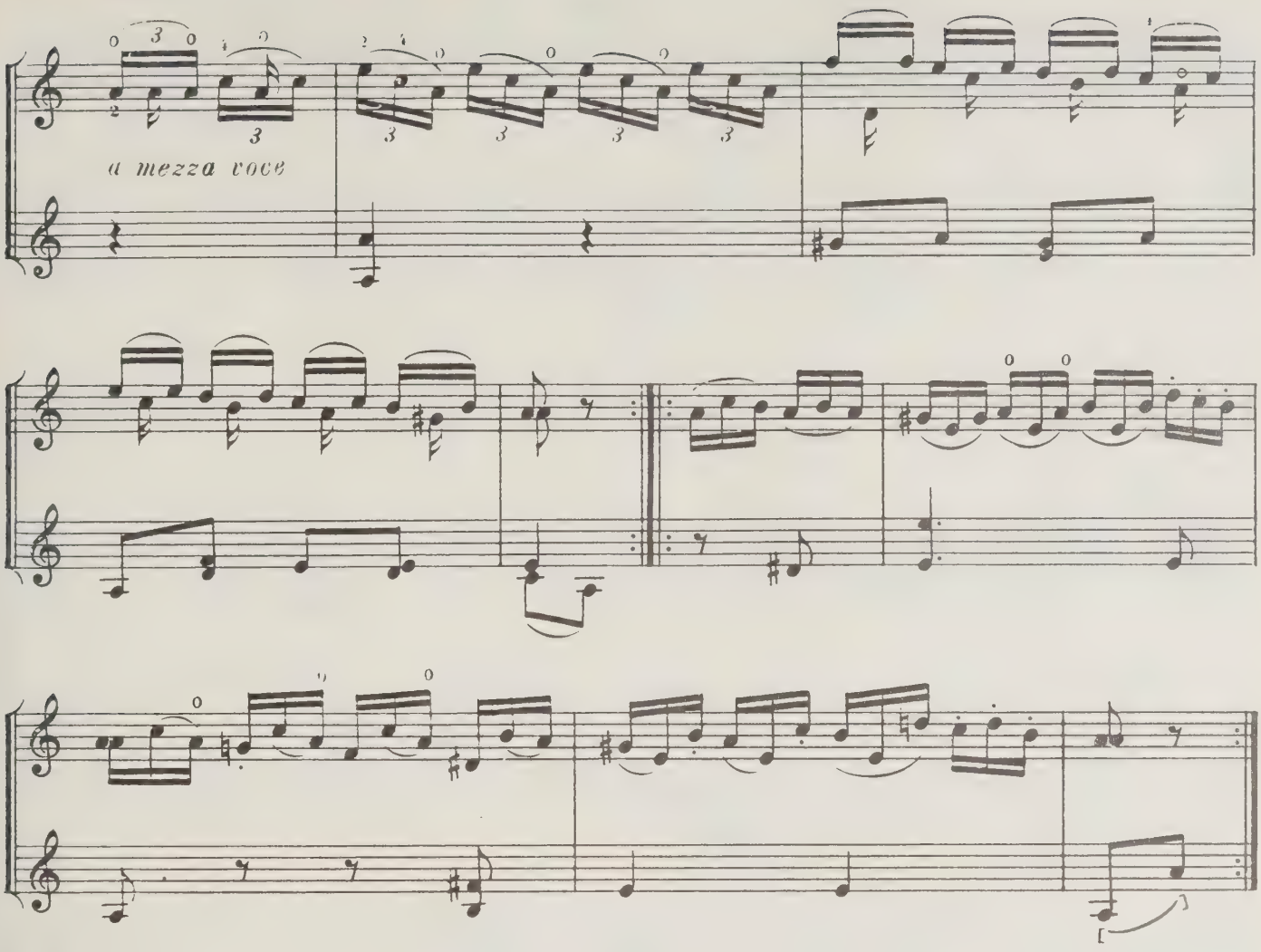

Var. 5
dolce
sf
sf
arco
dolce
sf
V
f
tr


Var. 6
sf
sf
sf
V
tr
V
V
1.
Adagio
2.
[Adagio]
tr
tr

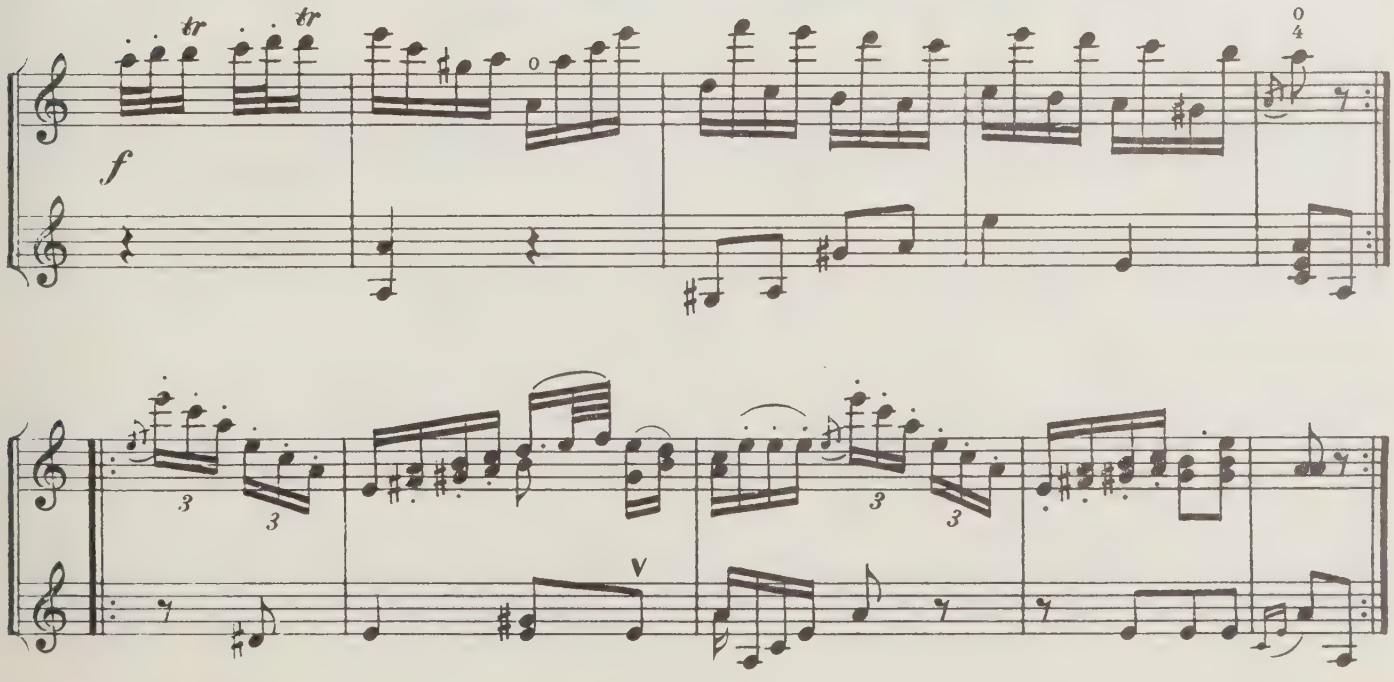
# 3. Помню я молодушкой была



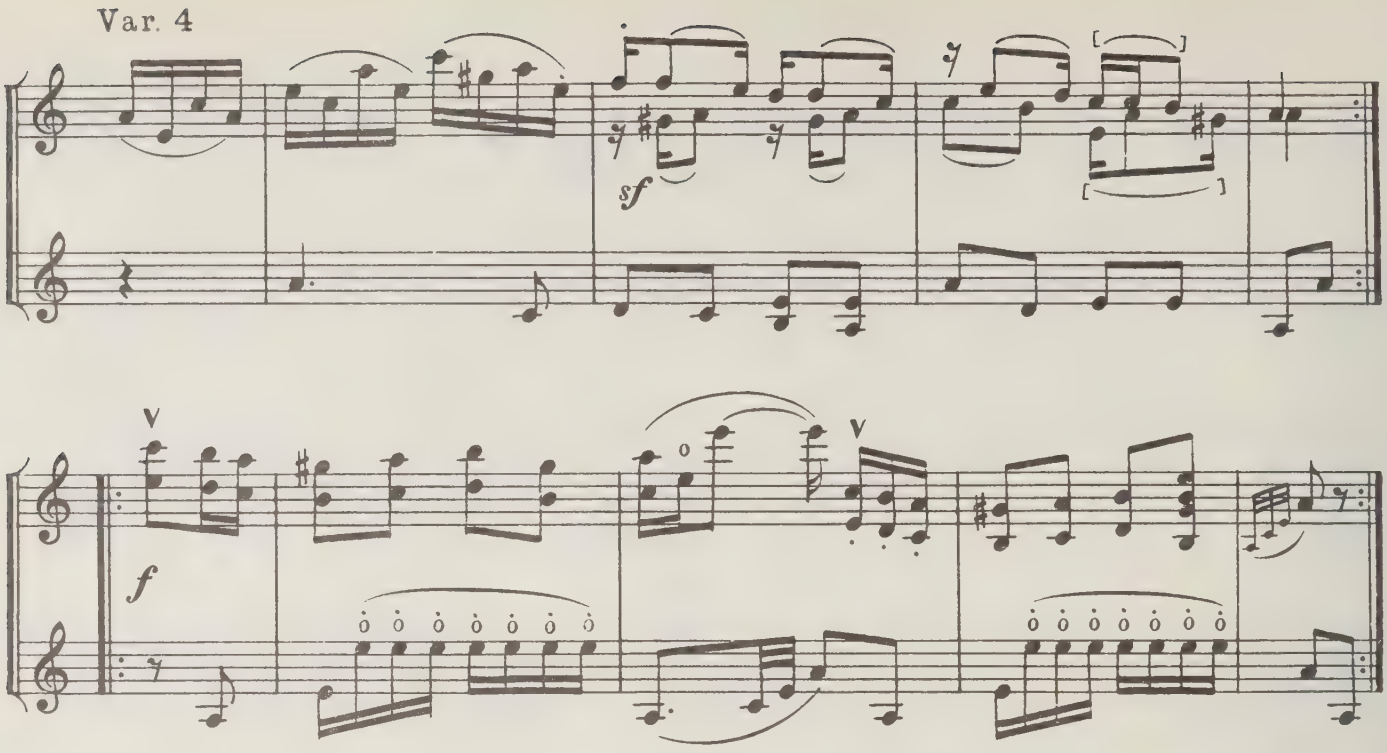
Var. 2




Var. 3

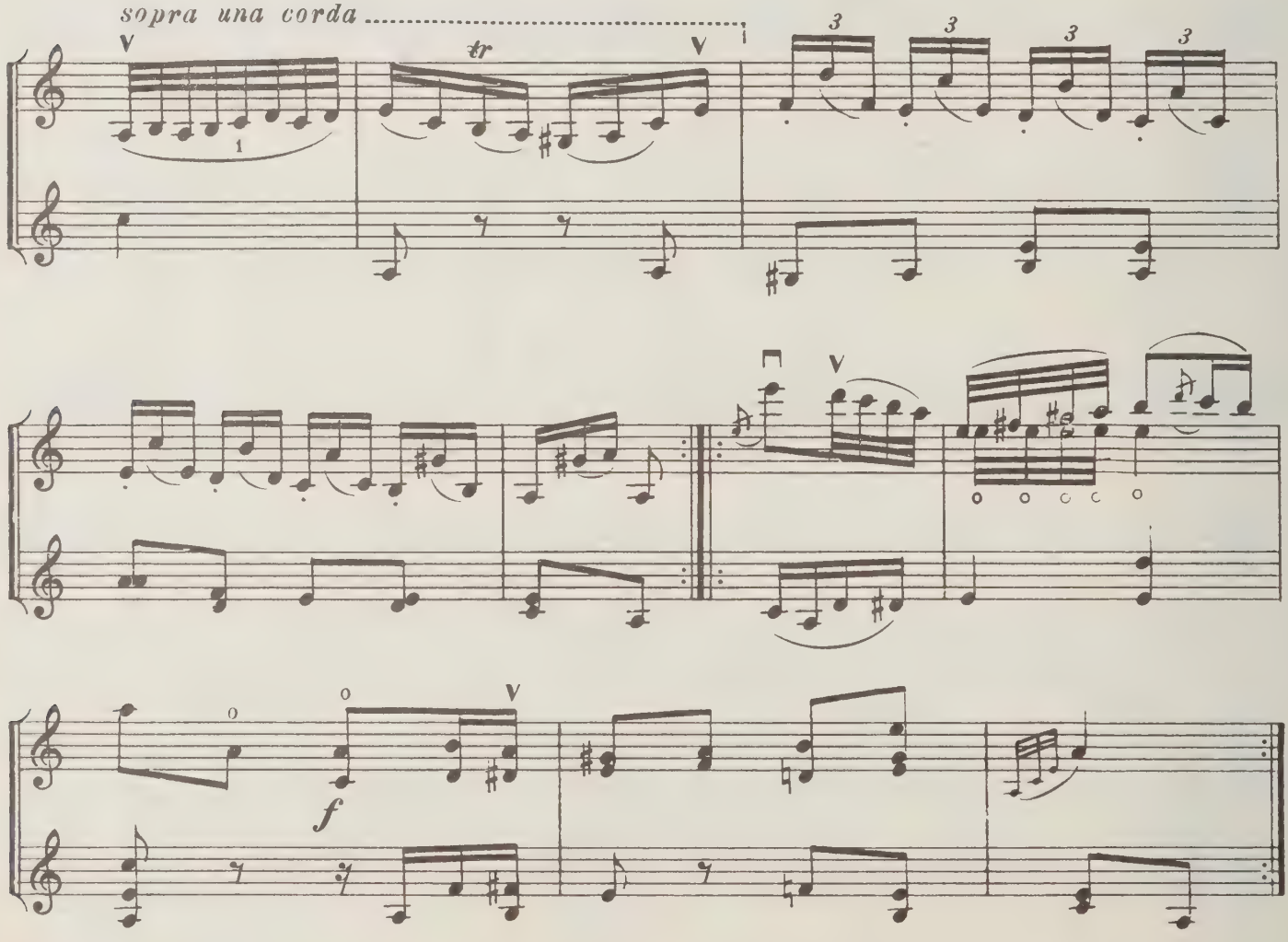


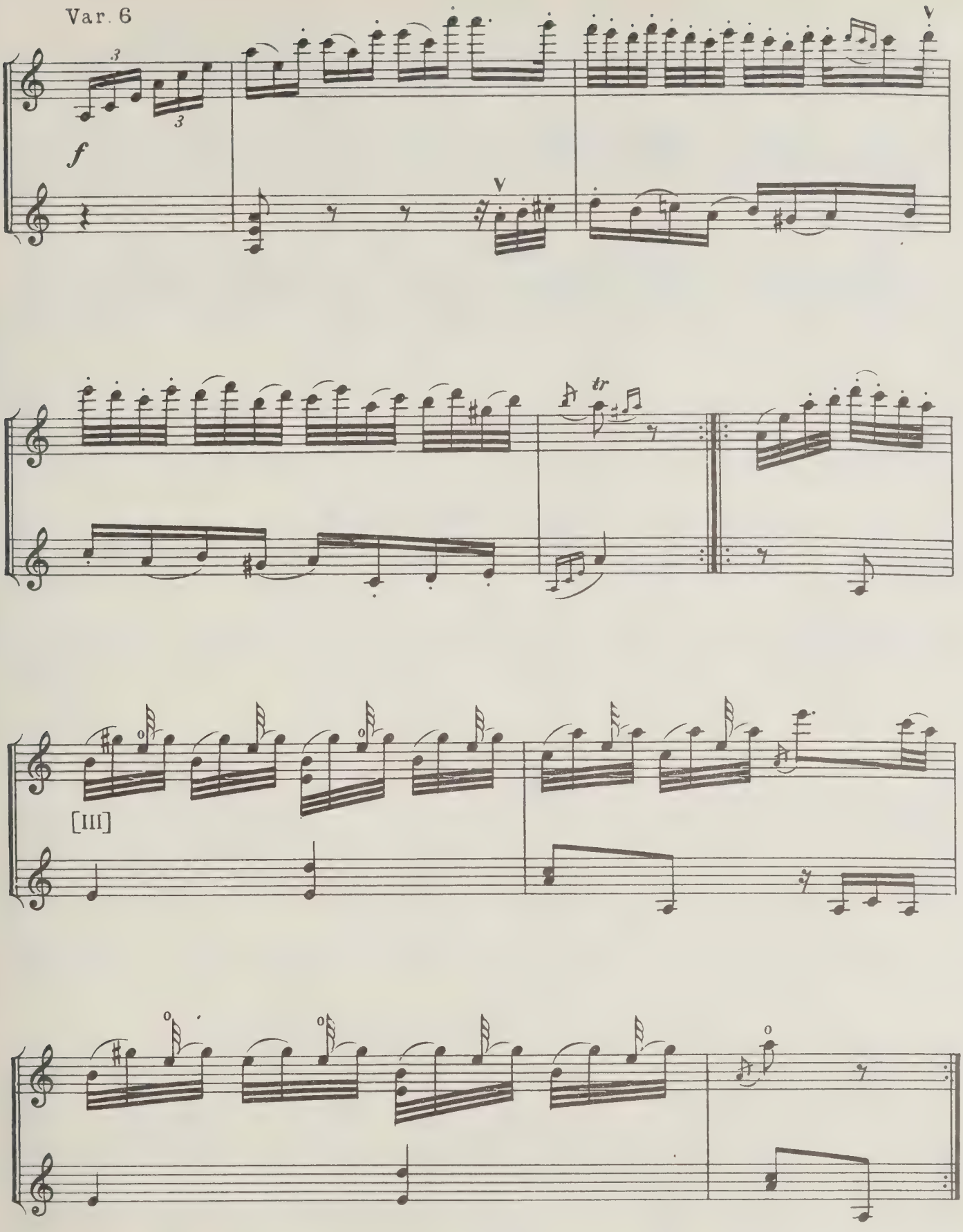
Var. 4



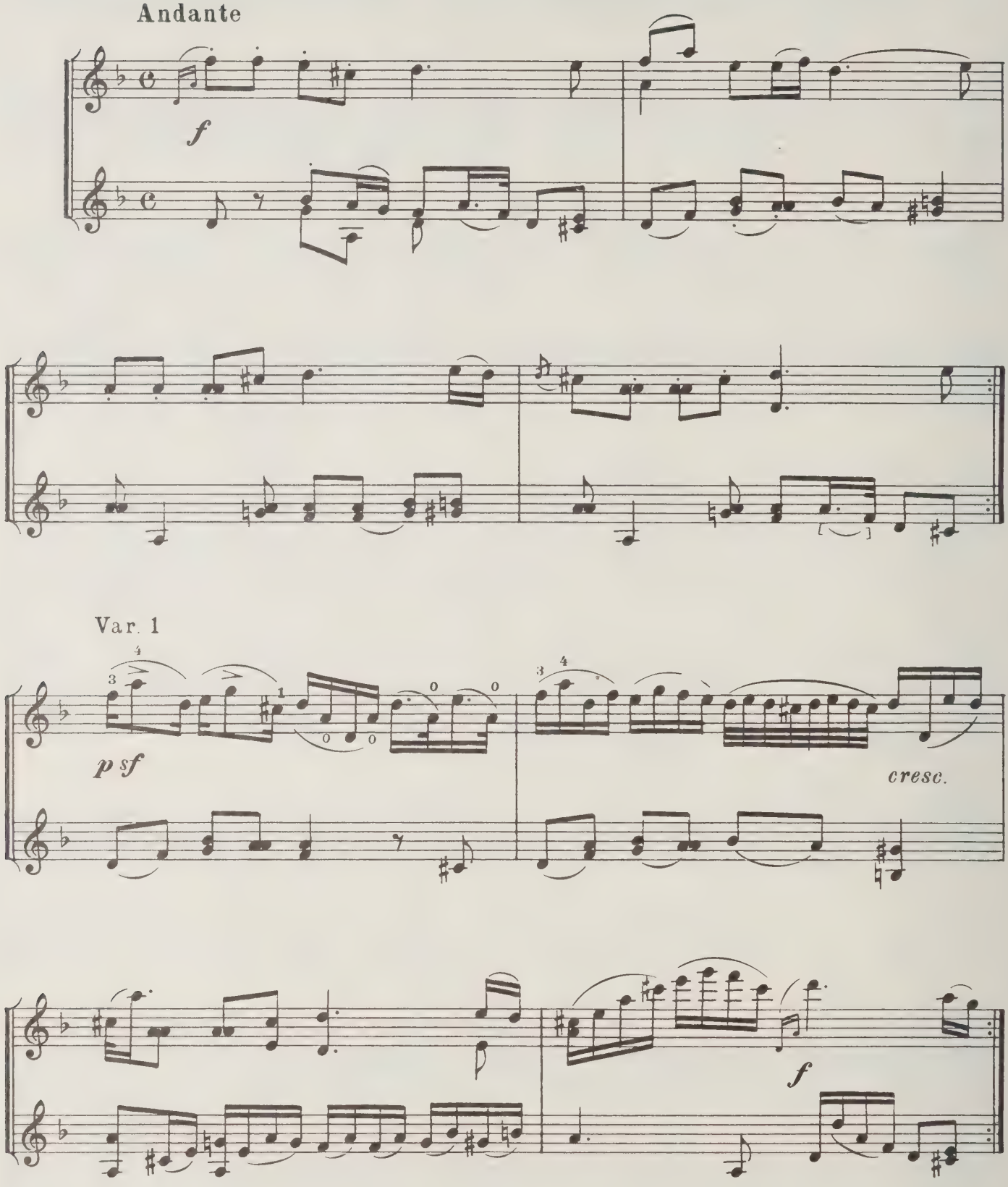

Var. 5

*sopra una corda*

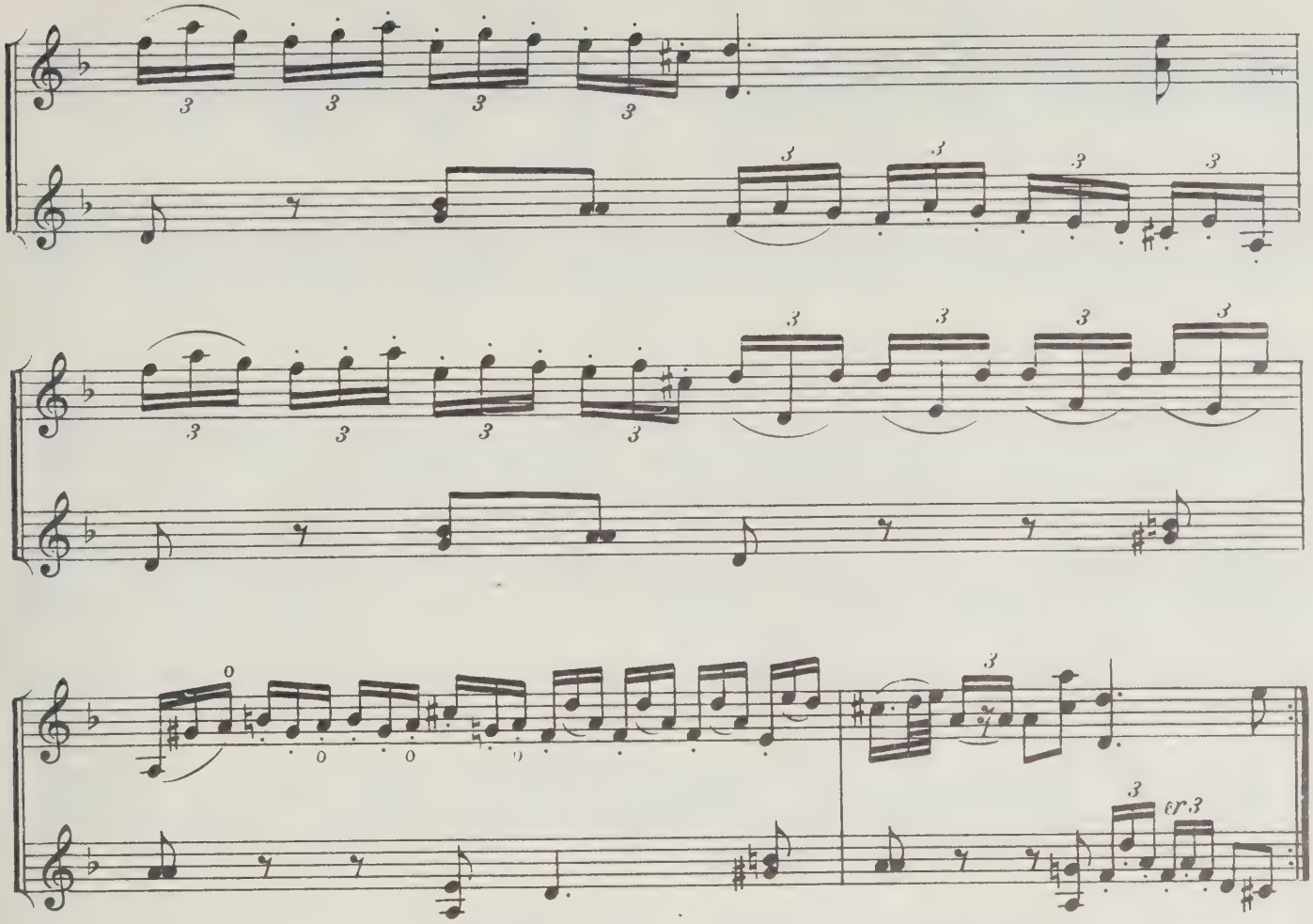



Var. 6
f
V
V
tr
[III]

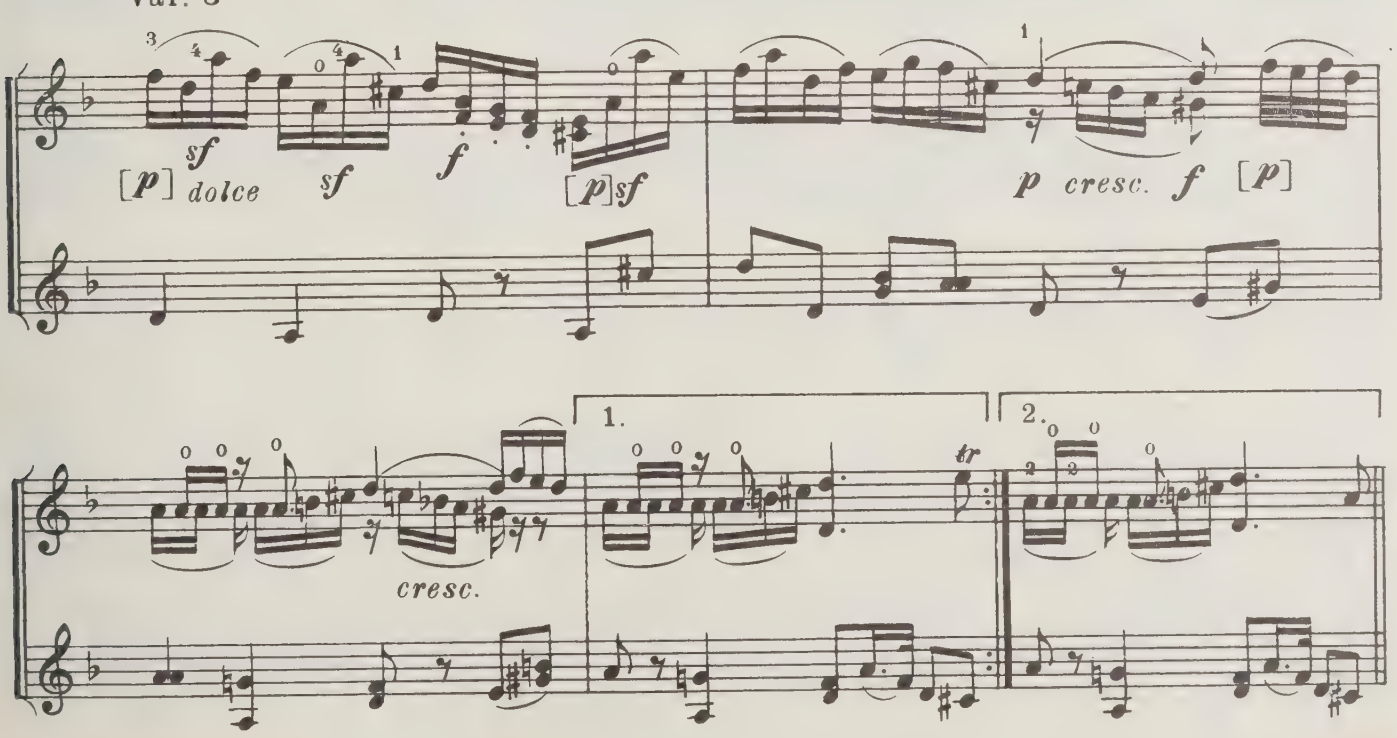
## 4. Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь



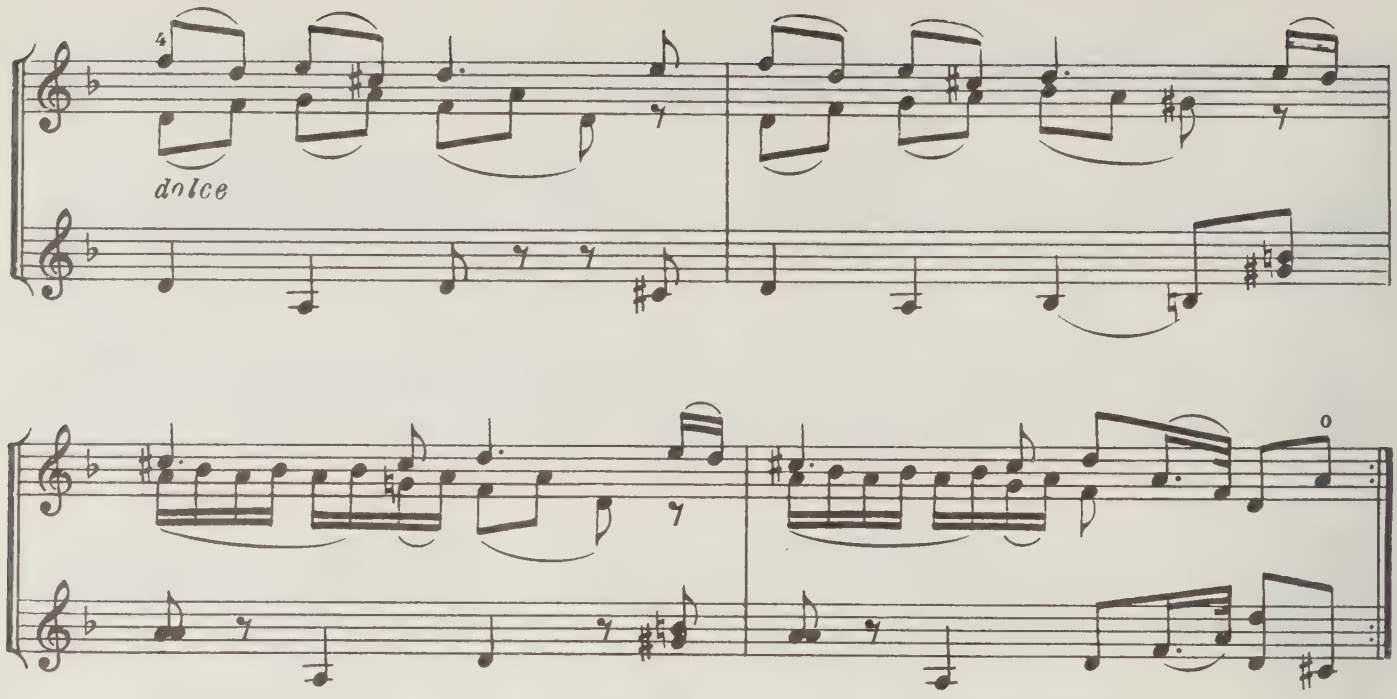
Var. 2



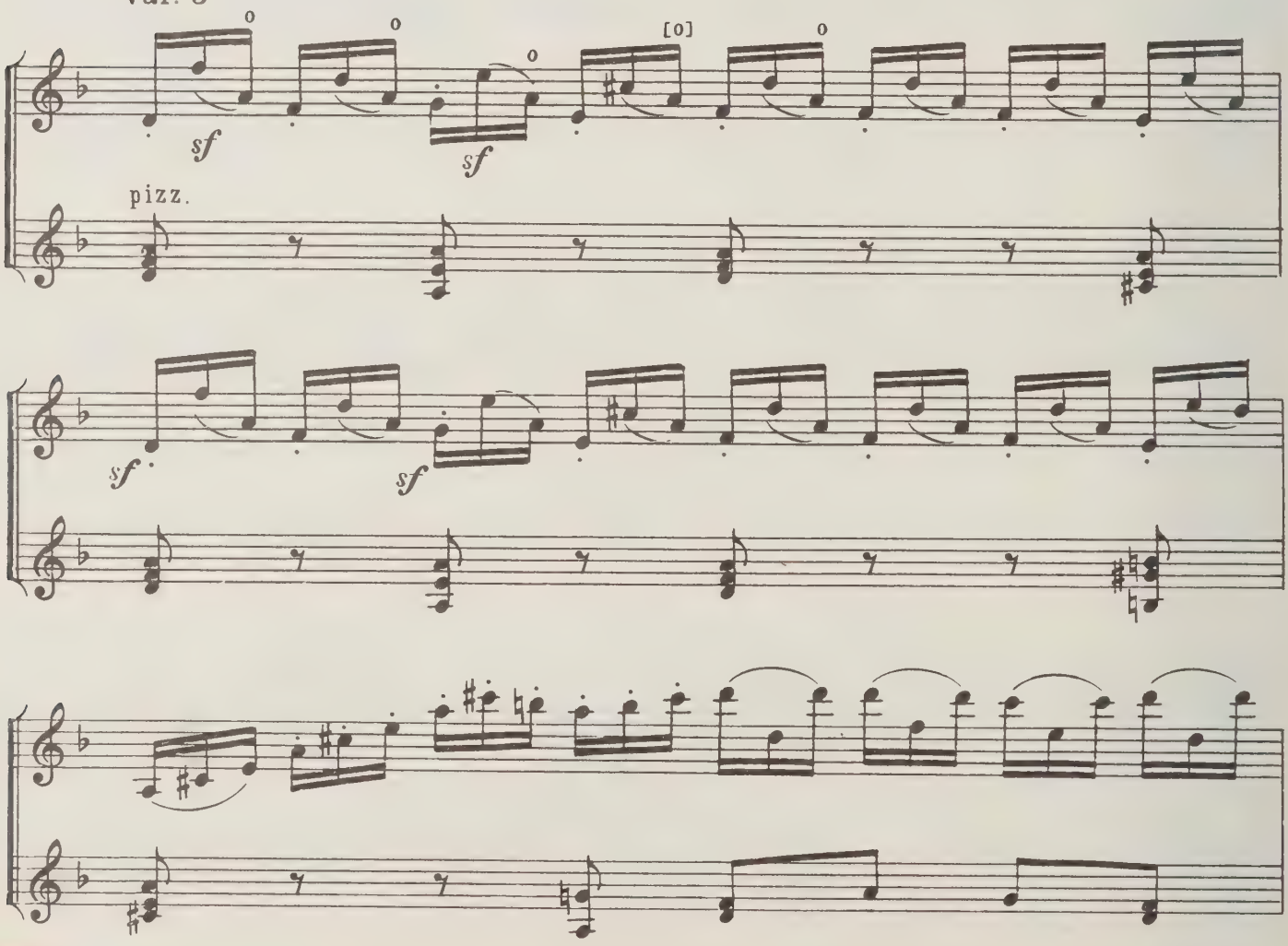
Var. 3

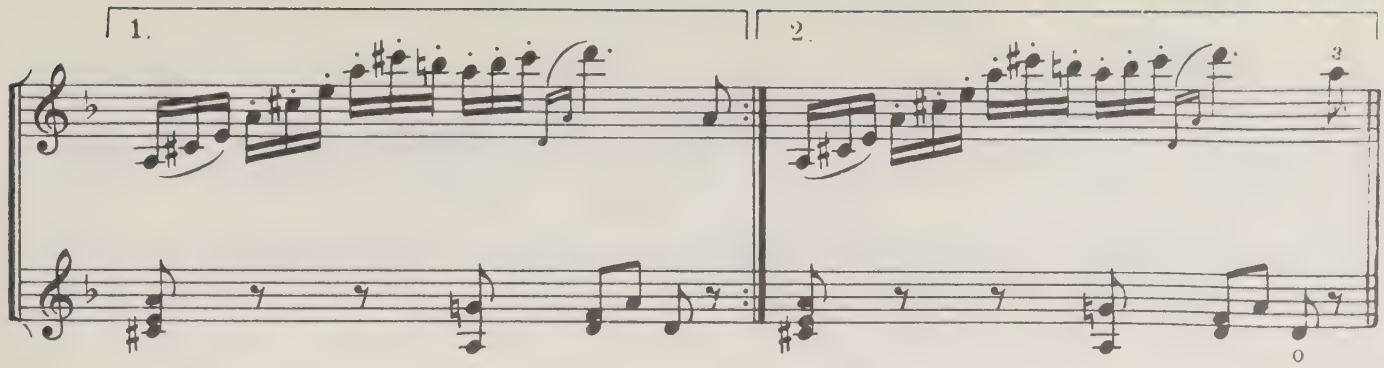


Var. 4

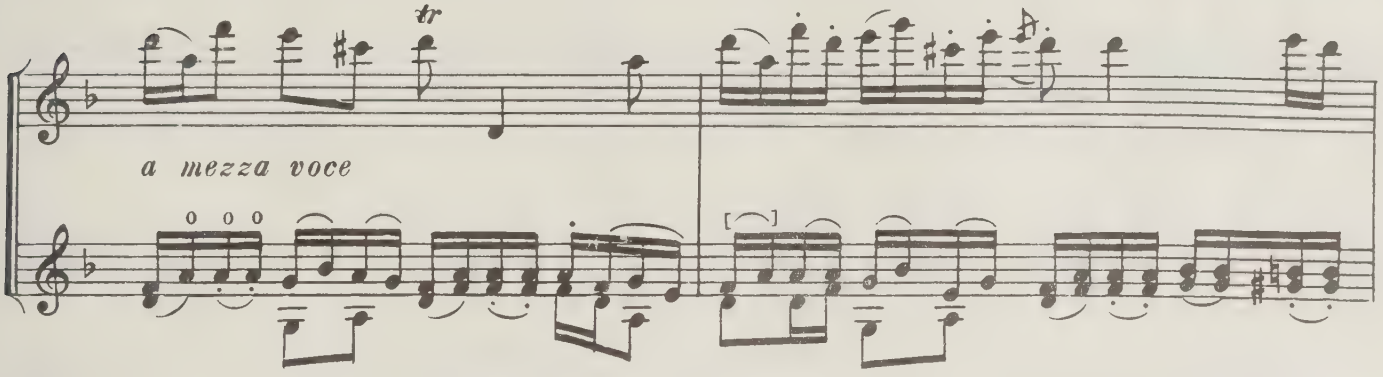


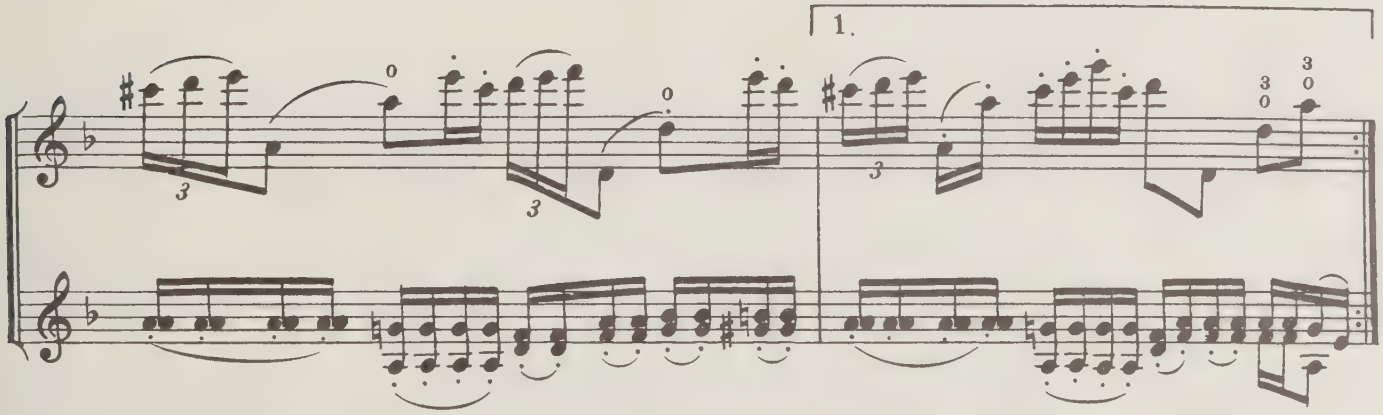

Var. 5

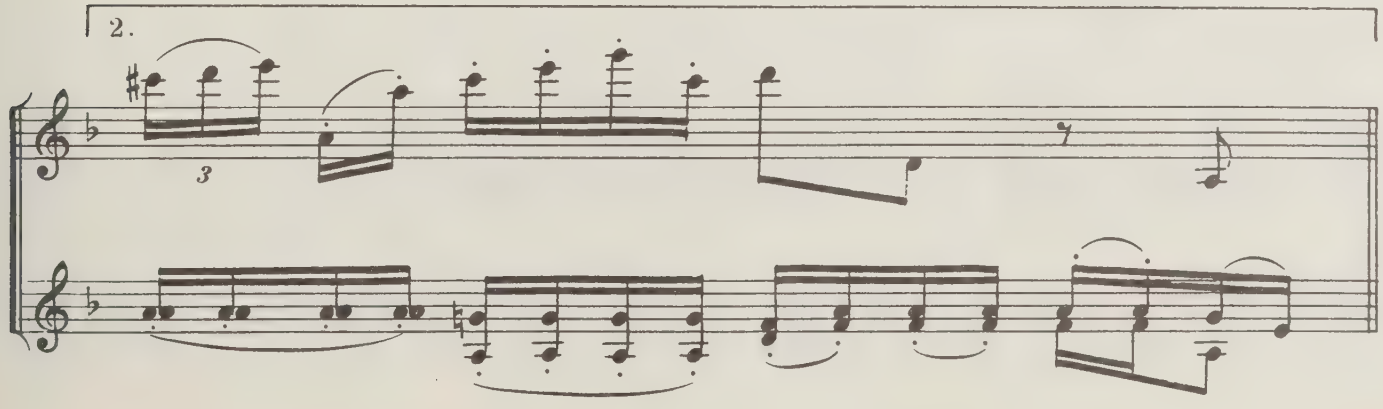




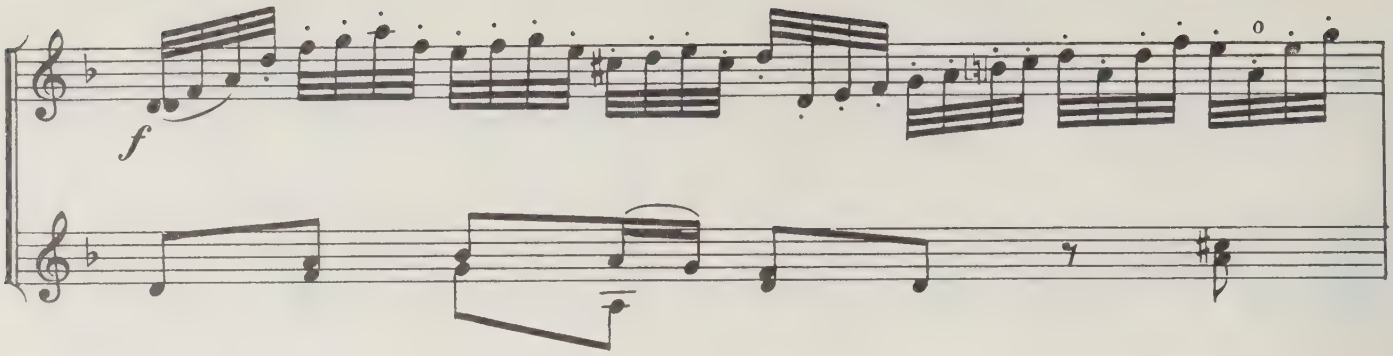

Var. 6

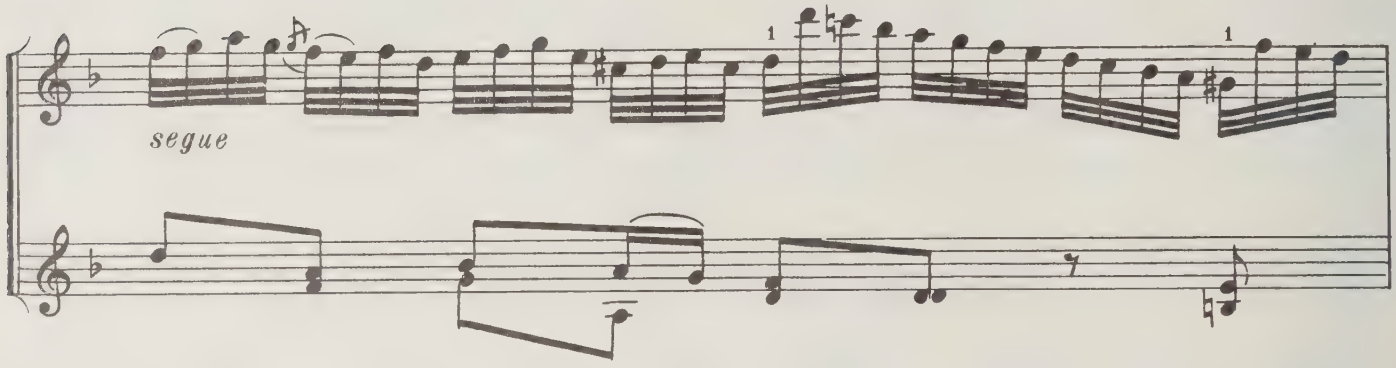


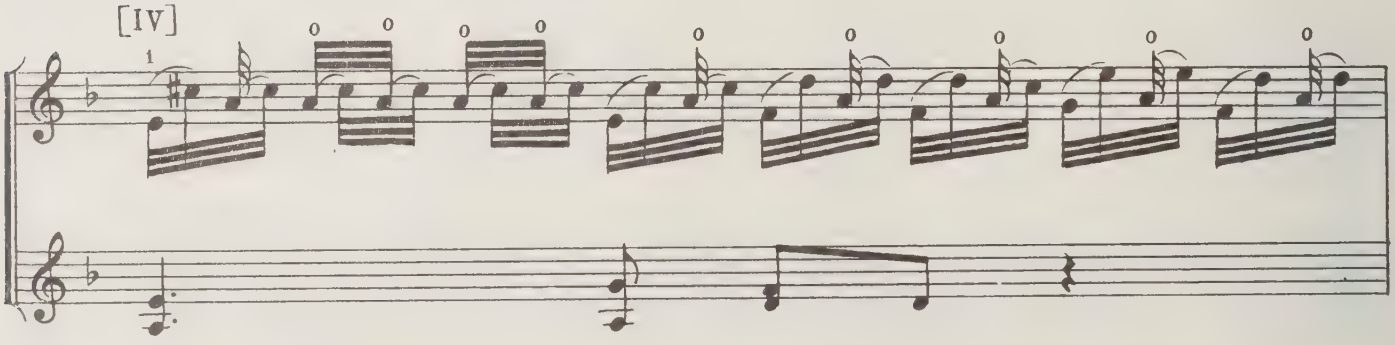



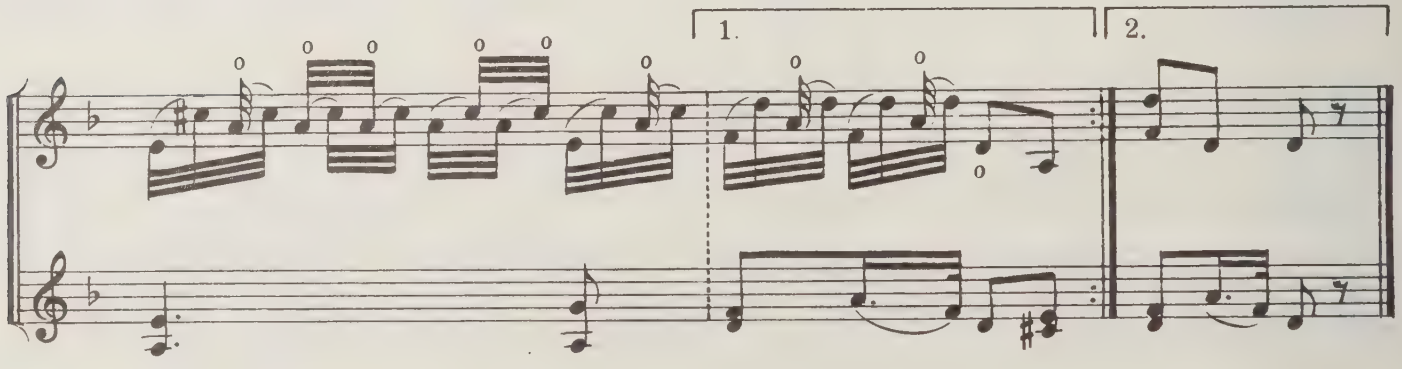
Var. 7



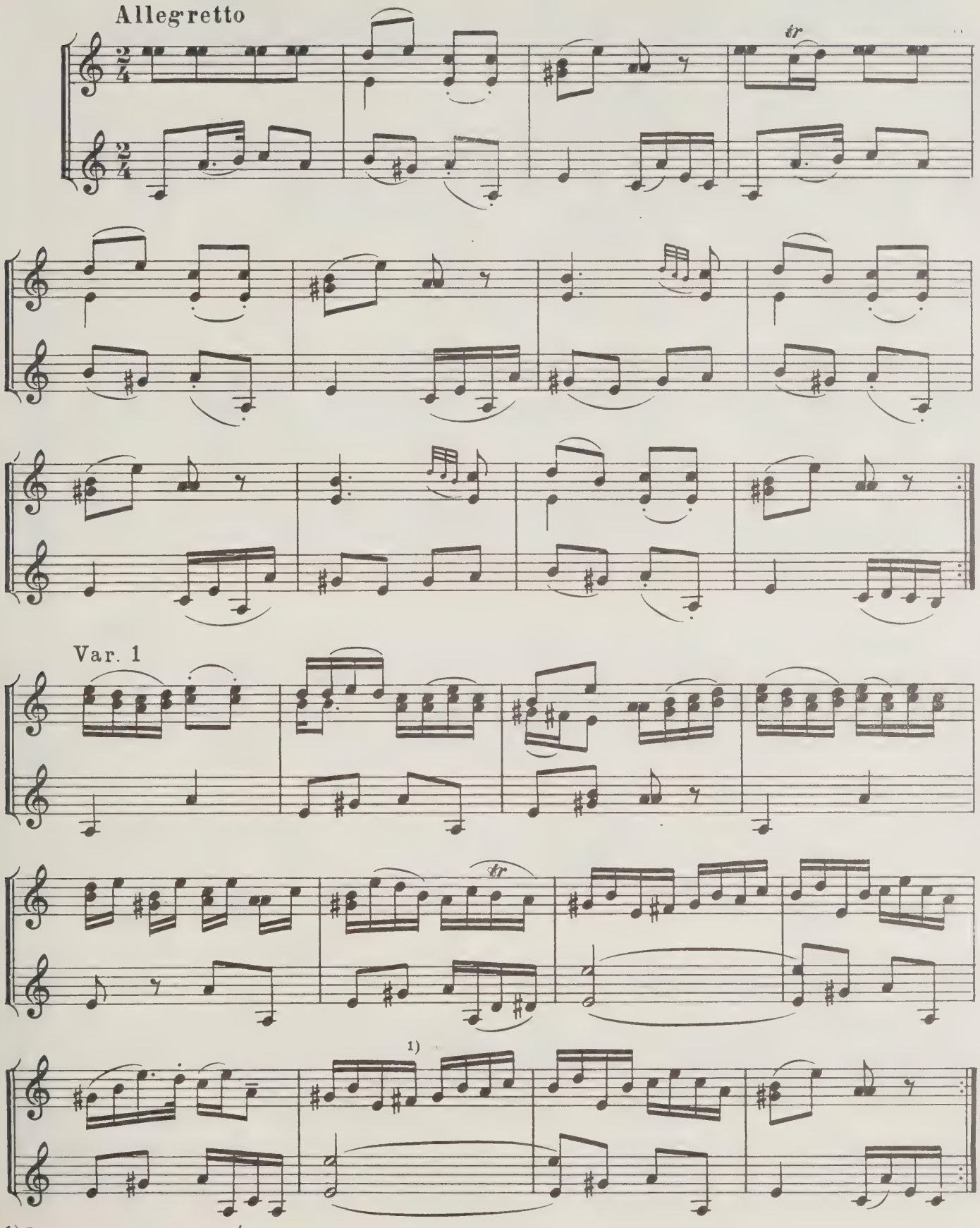




[IV]



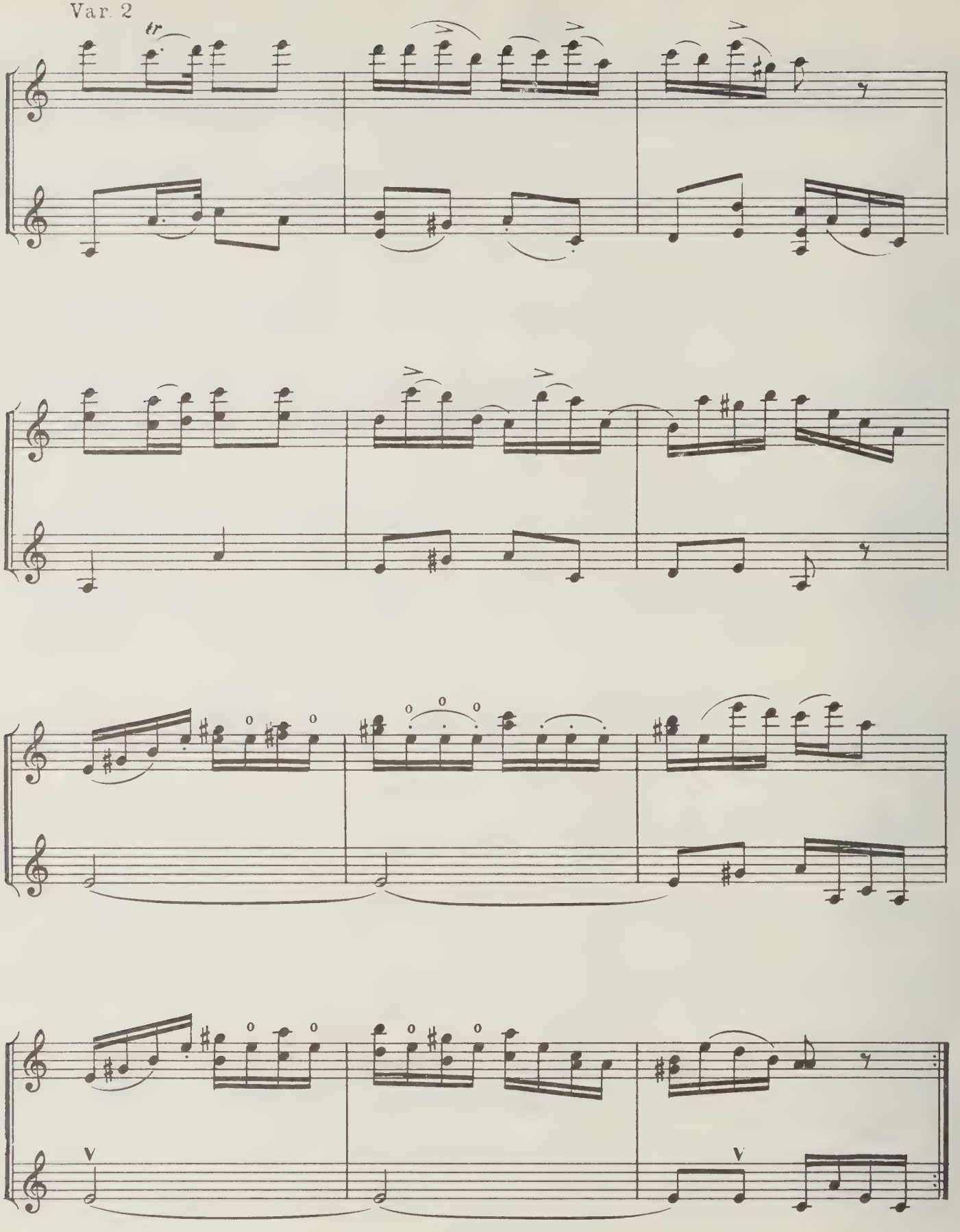


# 5. Во поле береза стояла

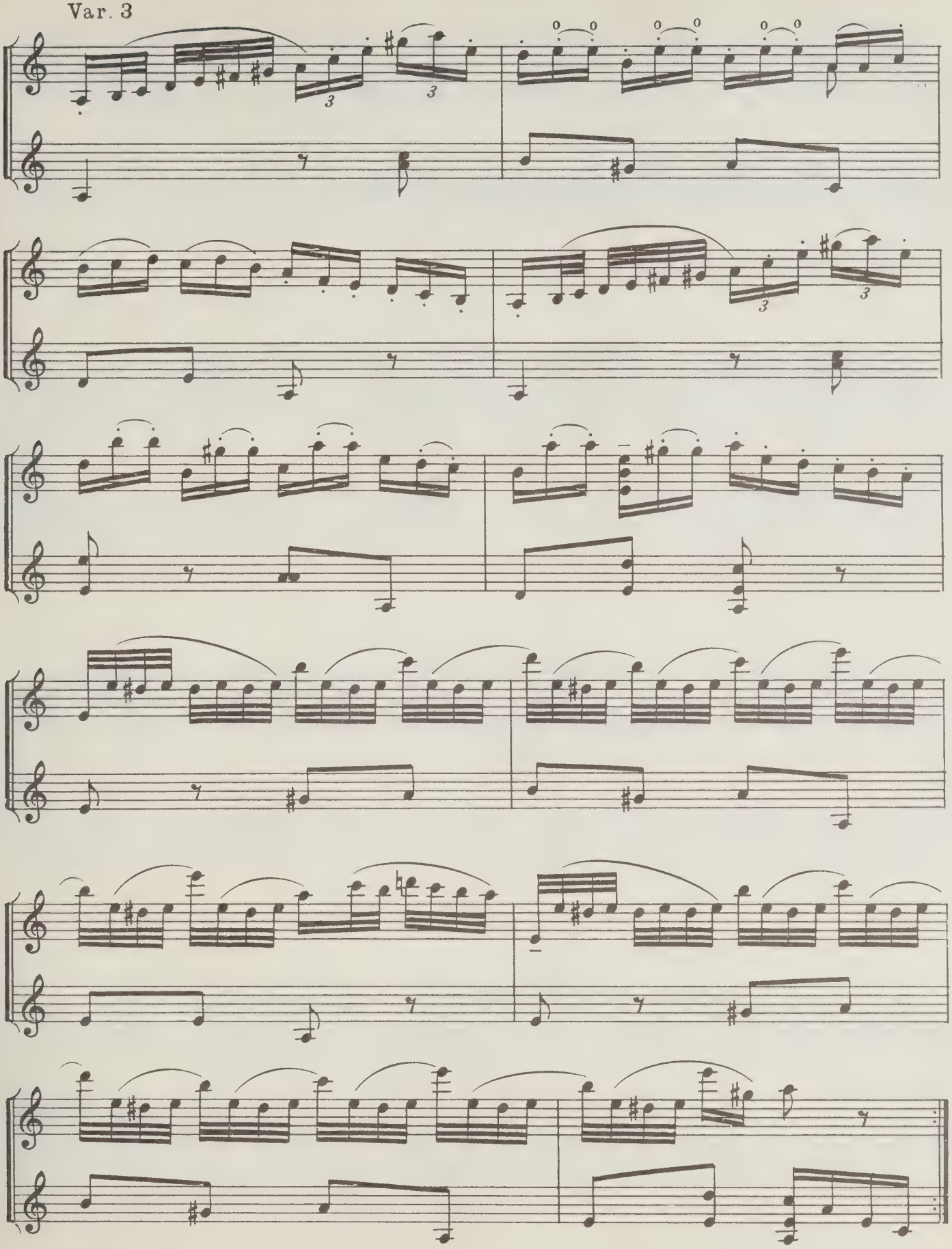



1) В издании Пеца здесь *tr*.

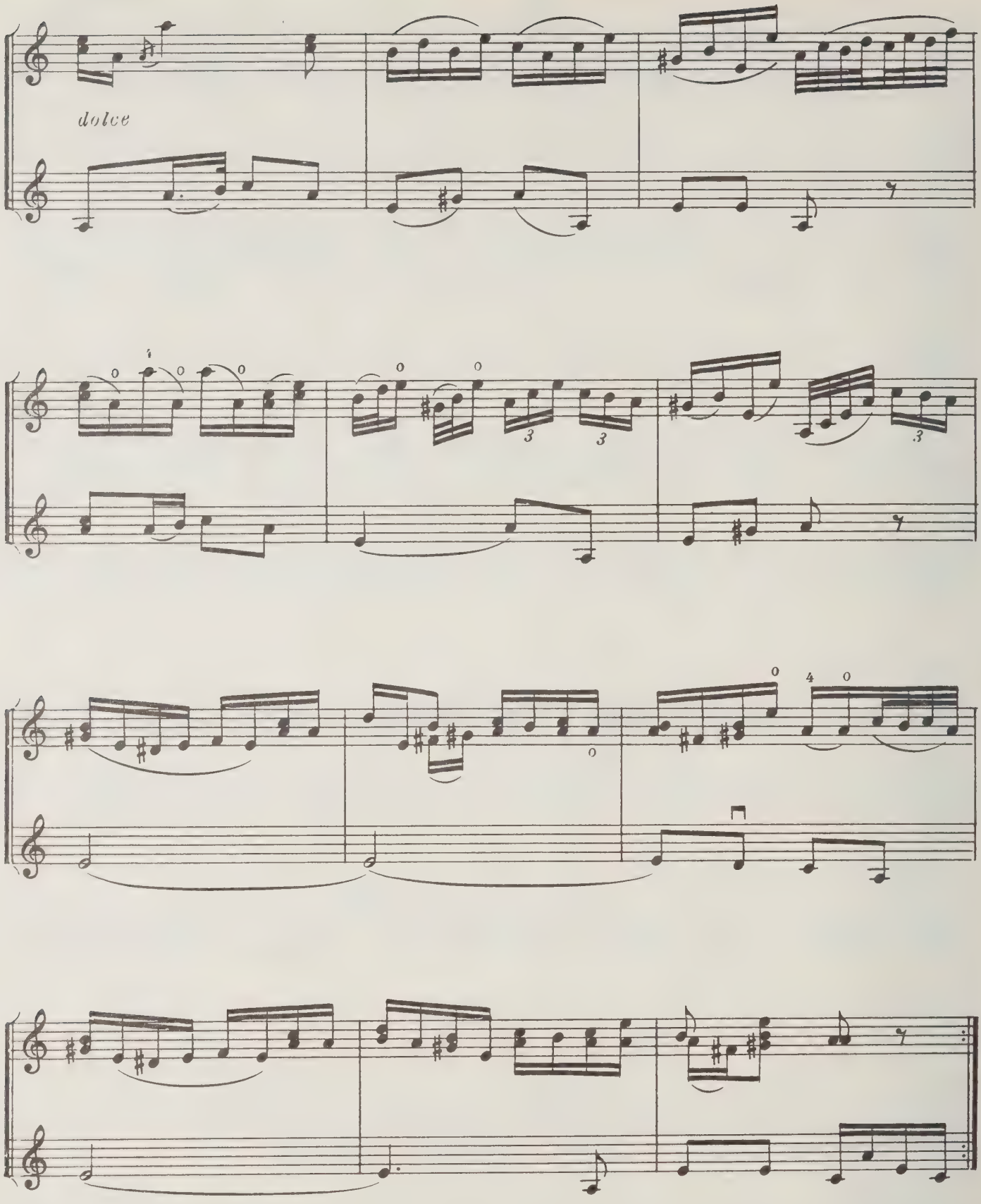
Var. 2

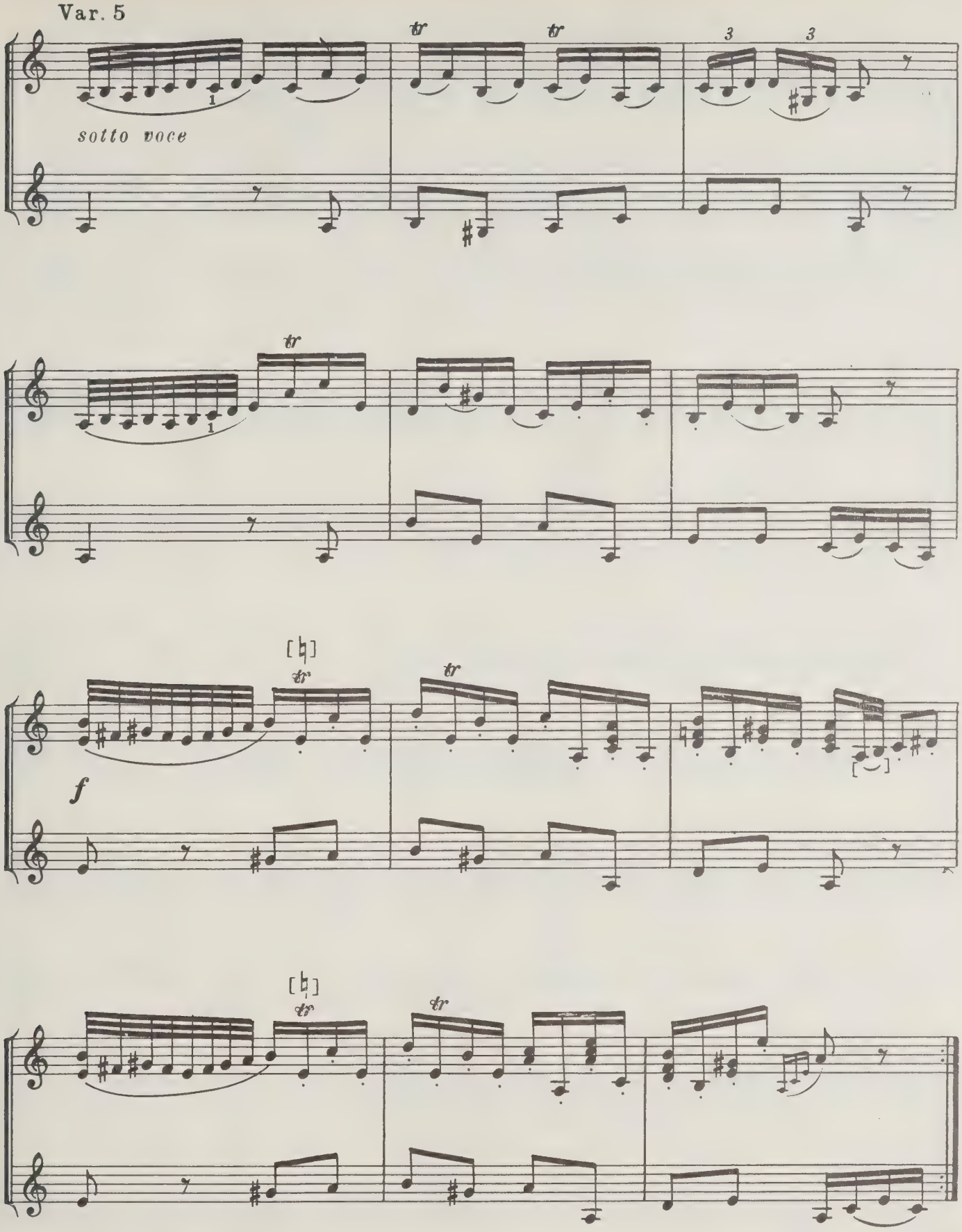


Var. 3

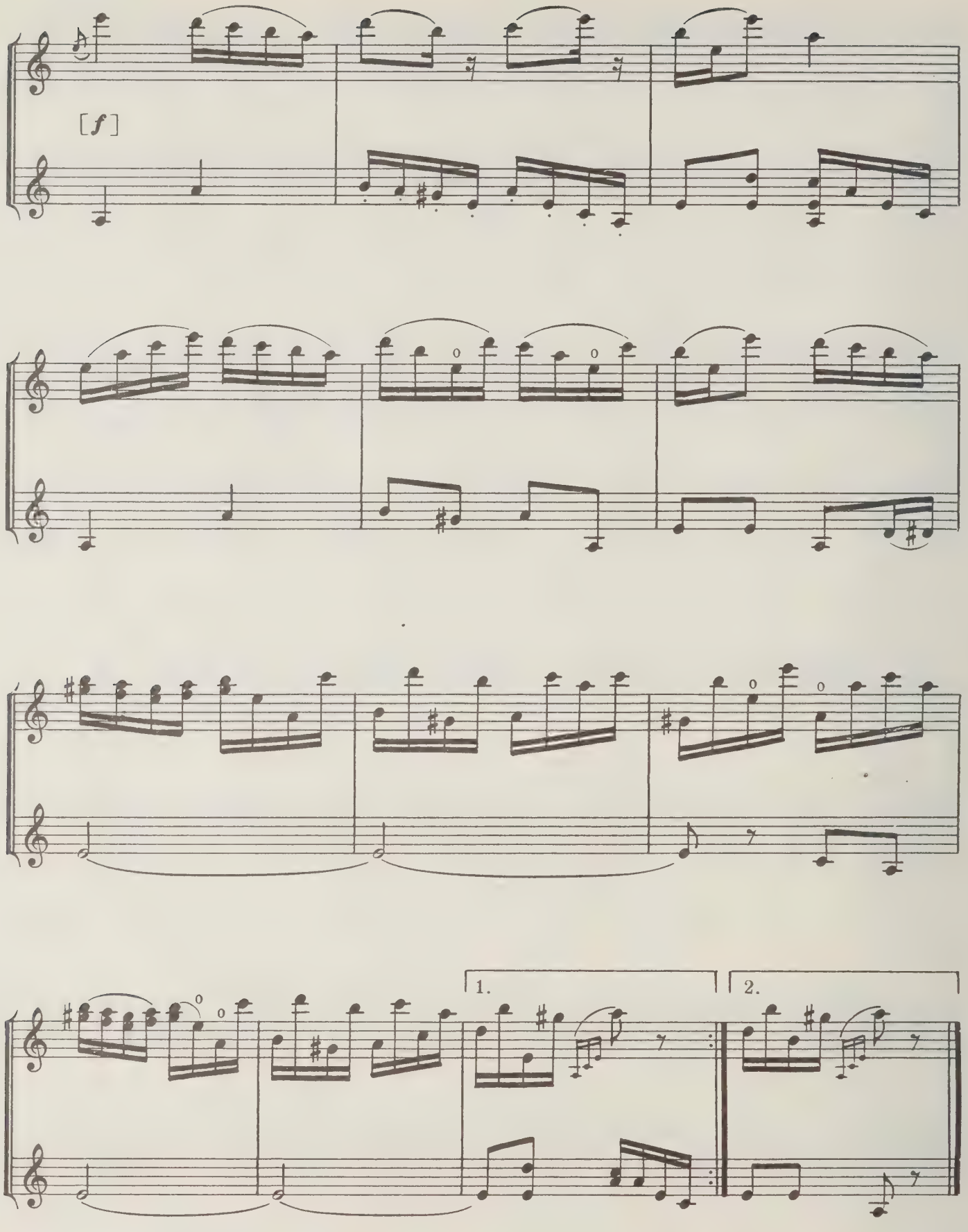


Var. 4

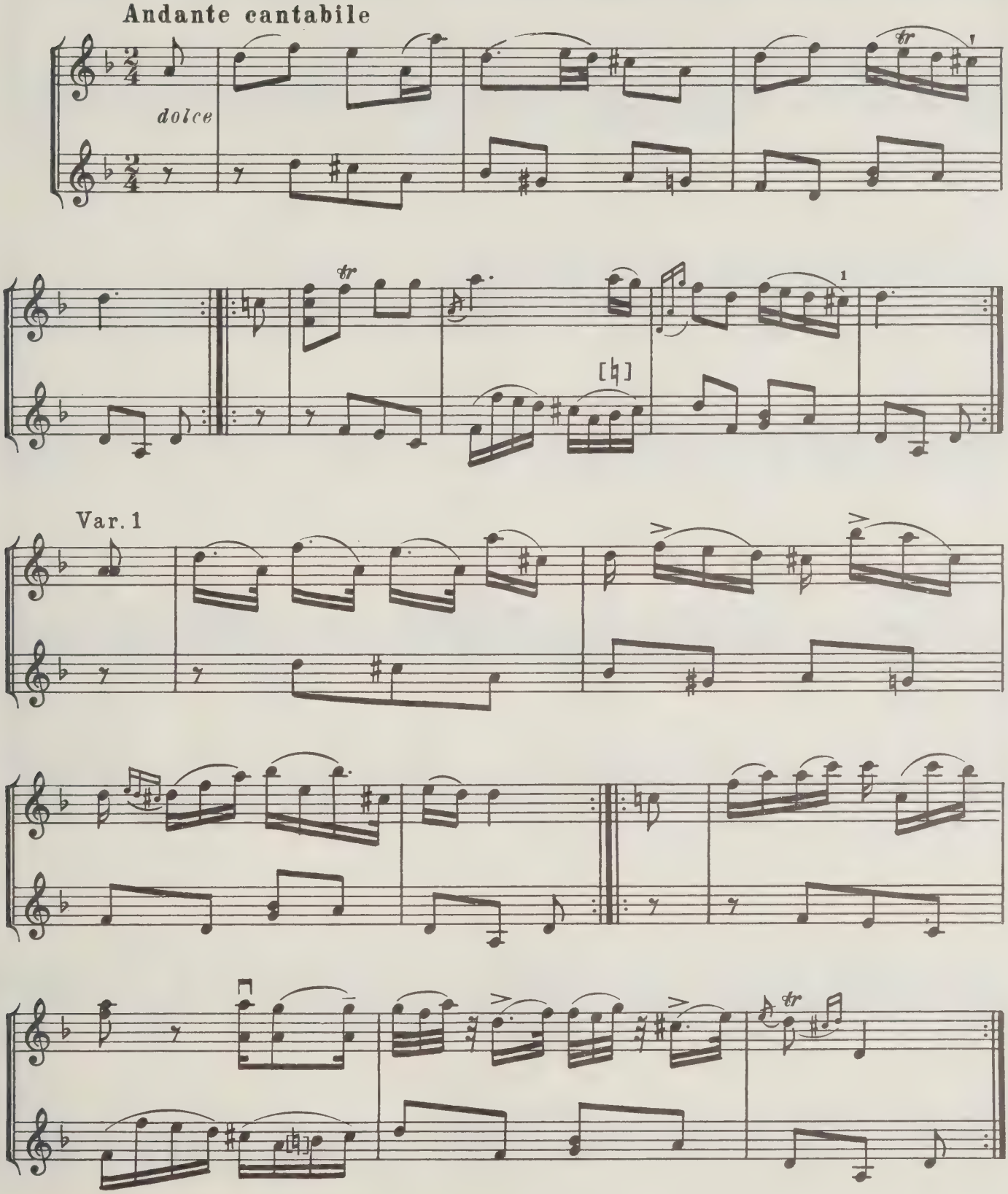



Var. 5
sotto voce
f

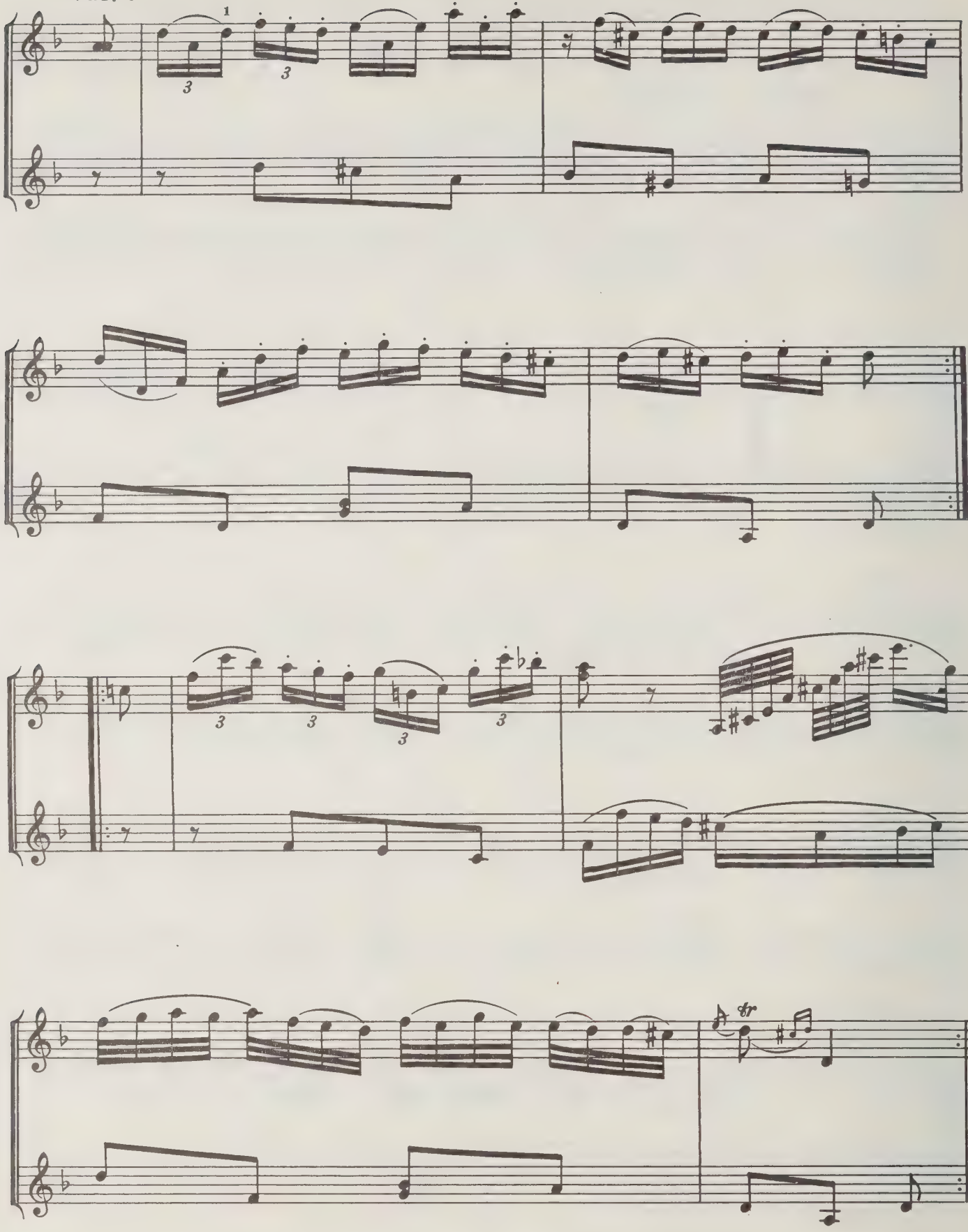
Var. 6

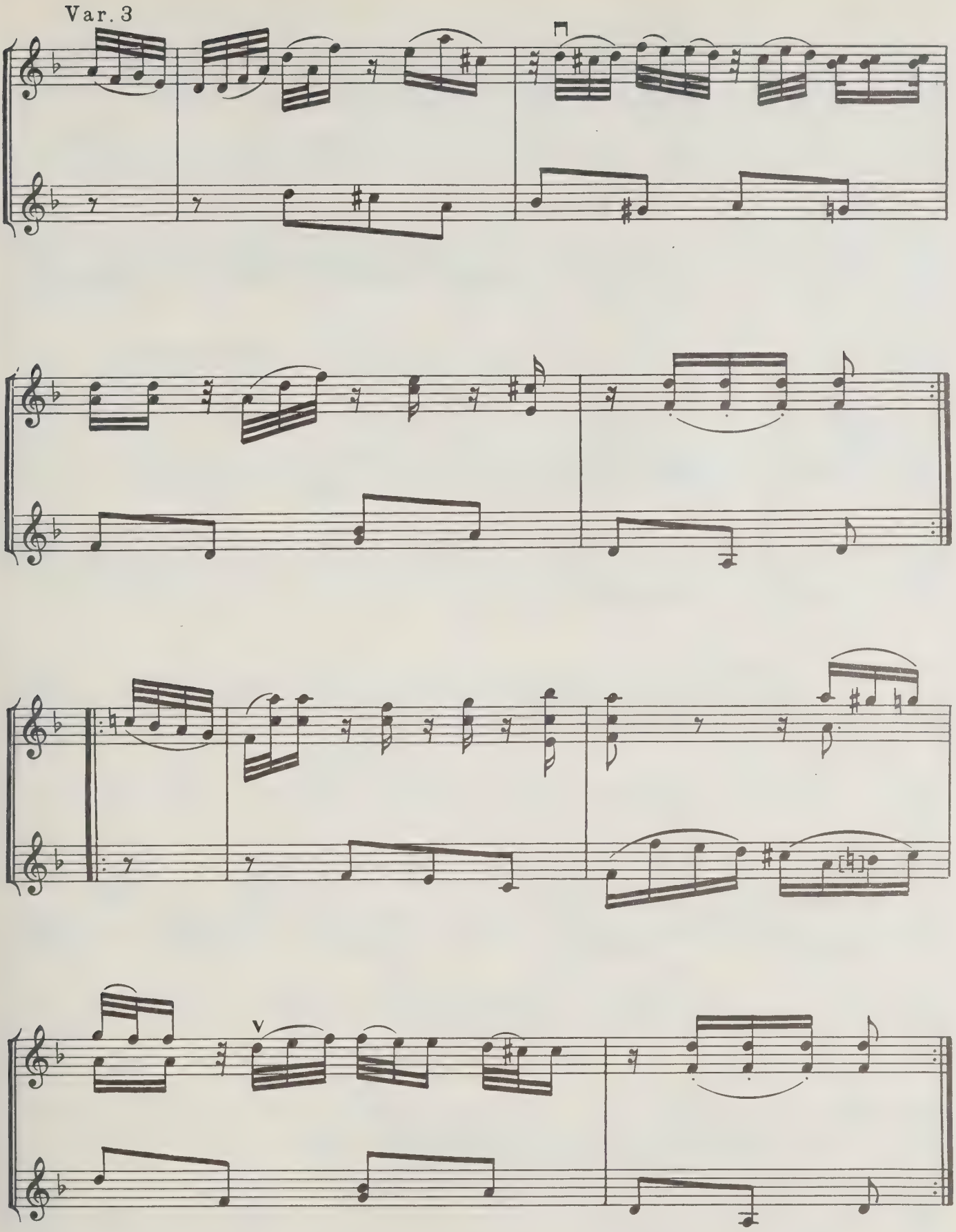


## 6. Кто мог любить так страстно, как я люблю тебя

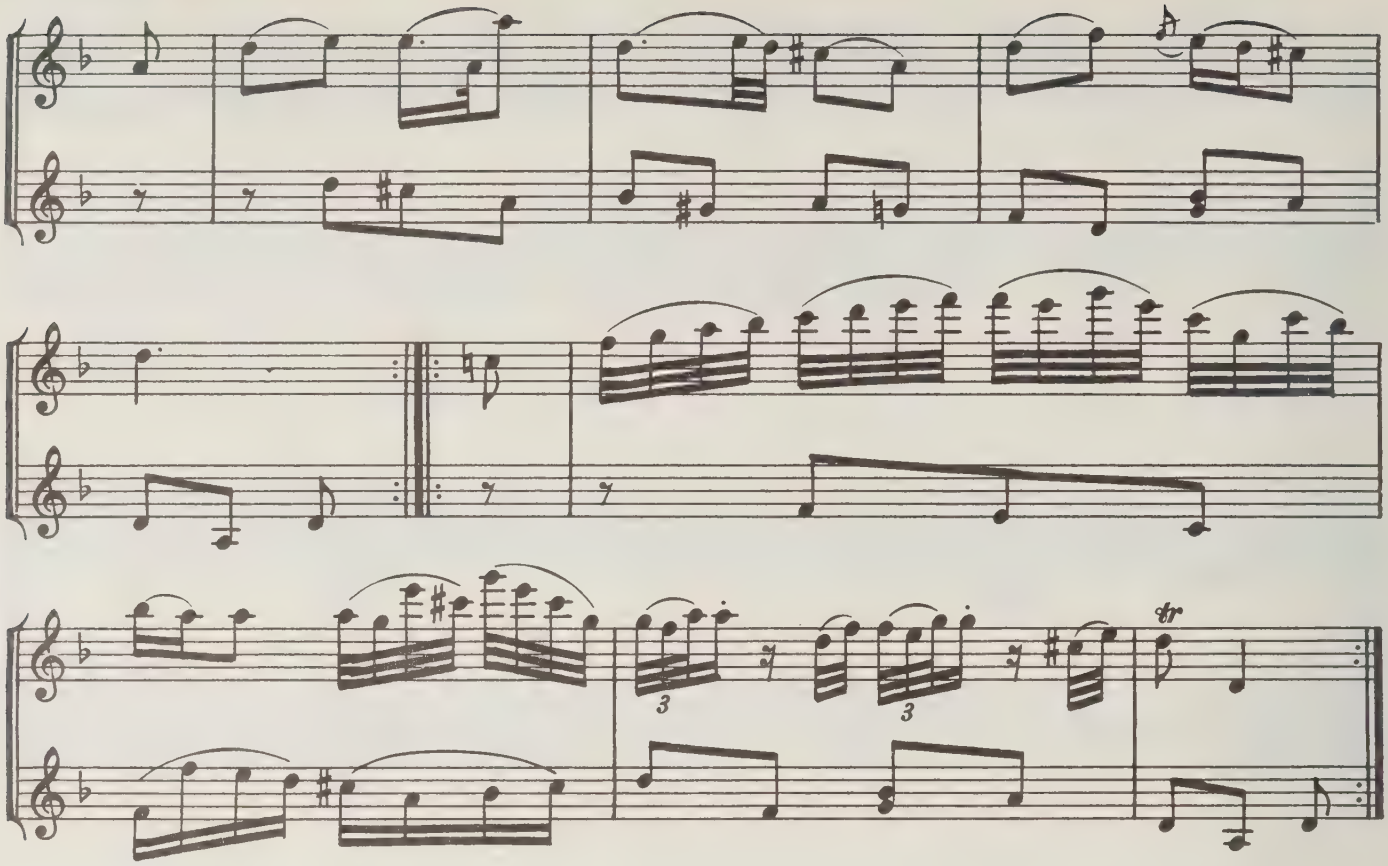


Var. 2

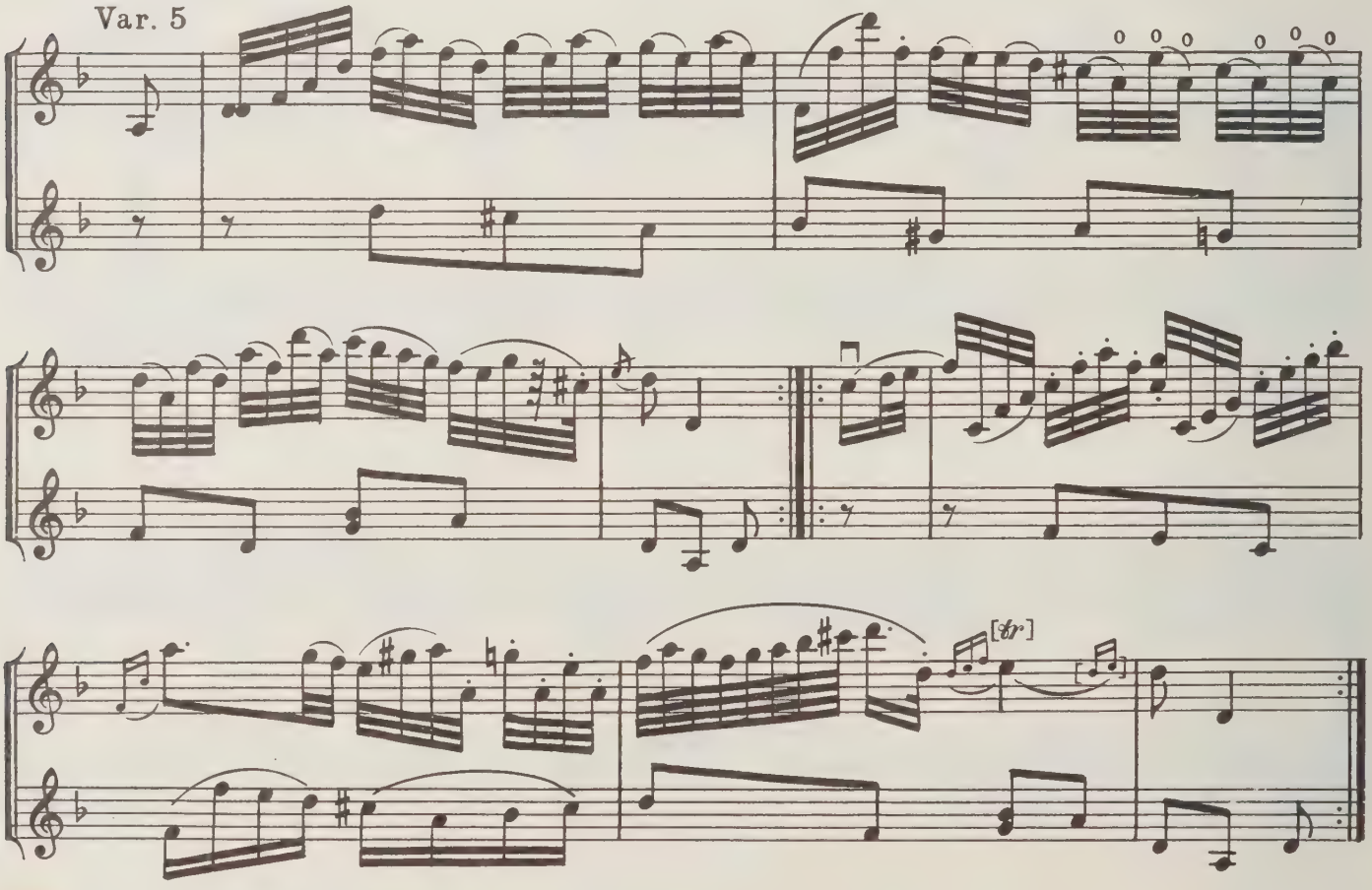


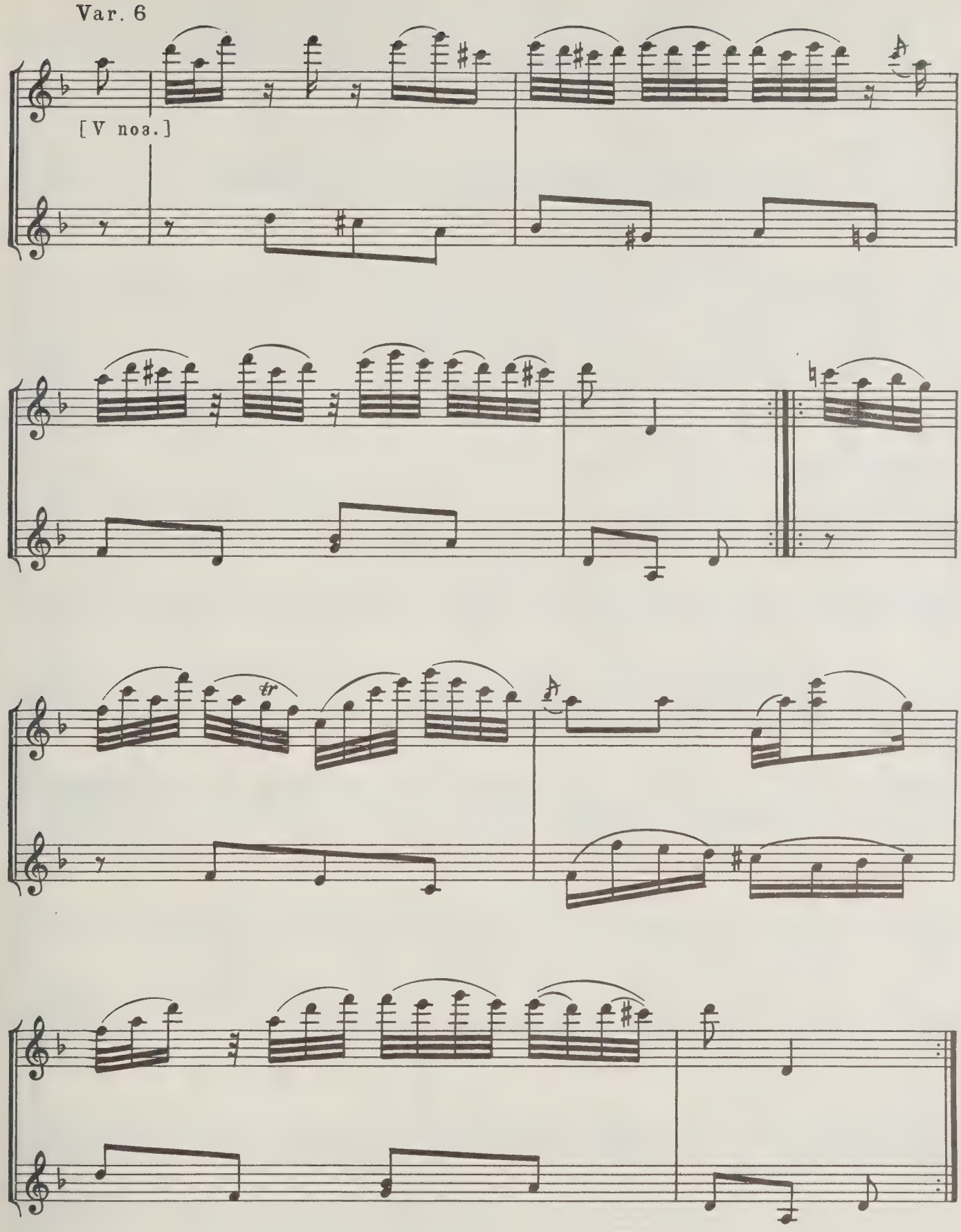

Var. 3
V

Var. 4




Var. 5

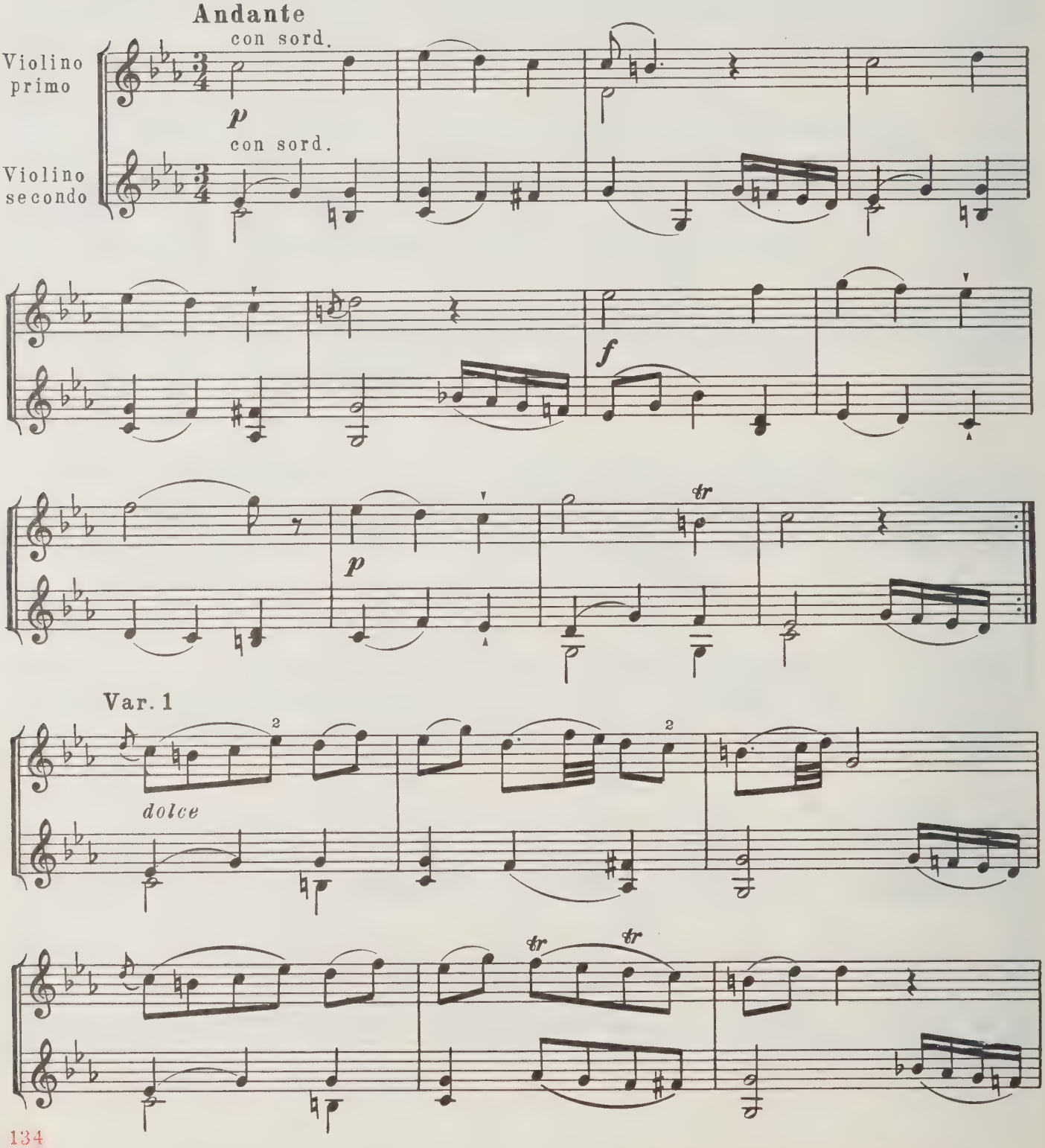


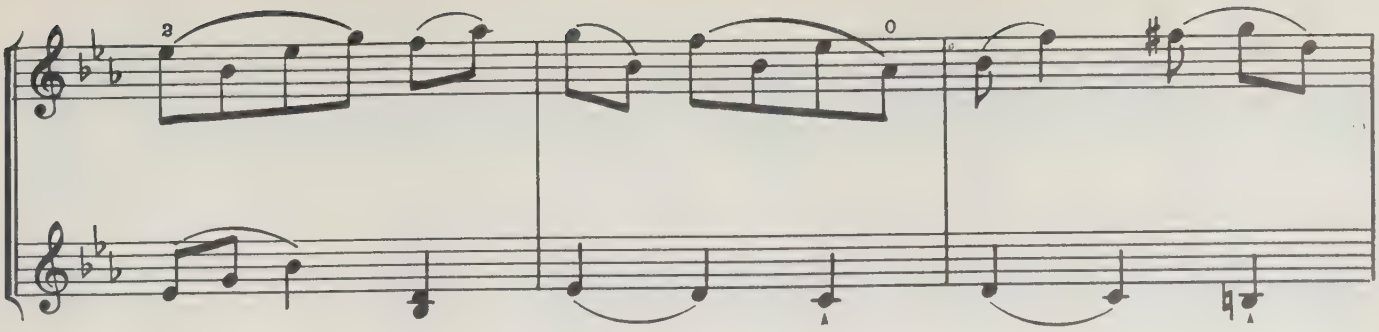

Var. 6
[V noa.]
tr

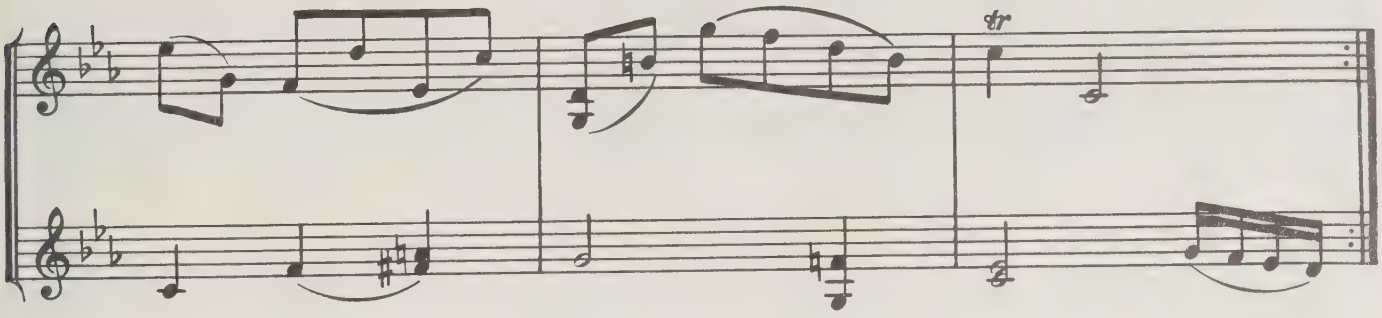
# РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ
# ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК

Op. 2

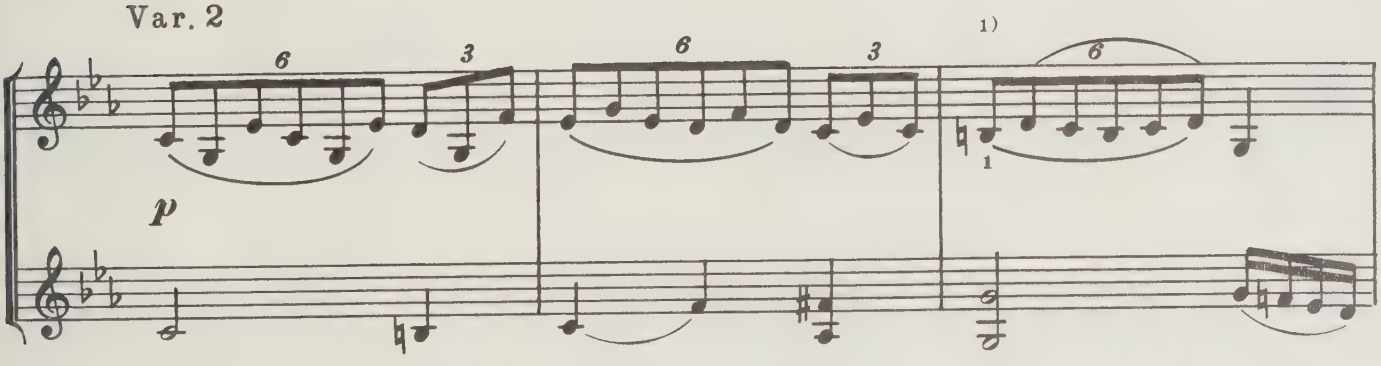
## 1. Как на дубчике два голубчика

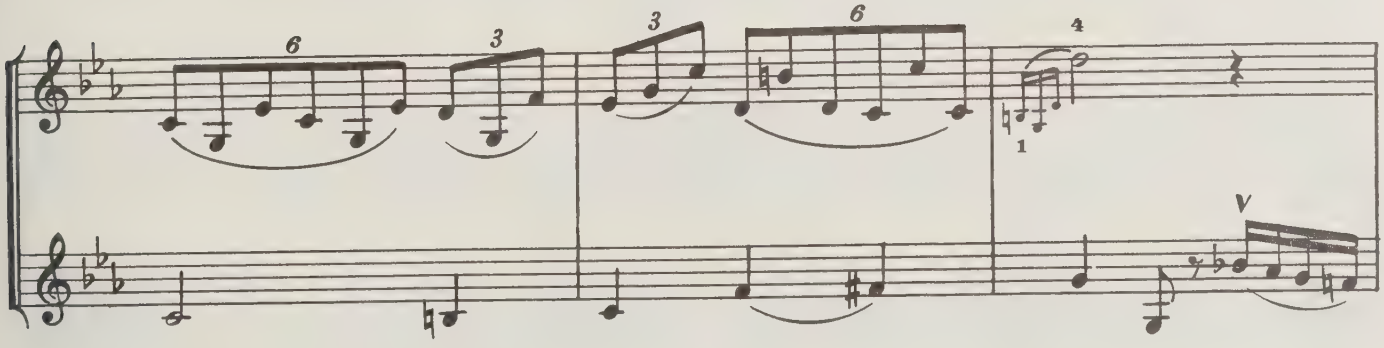




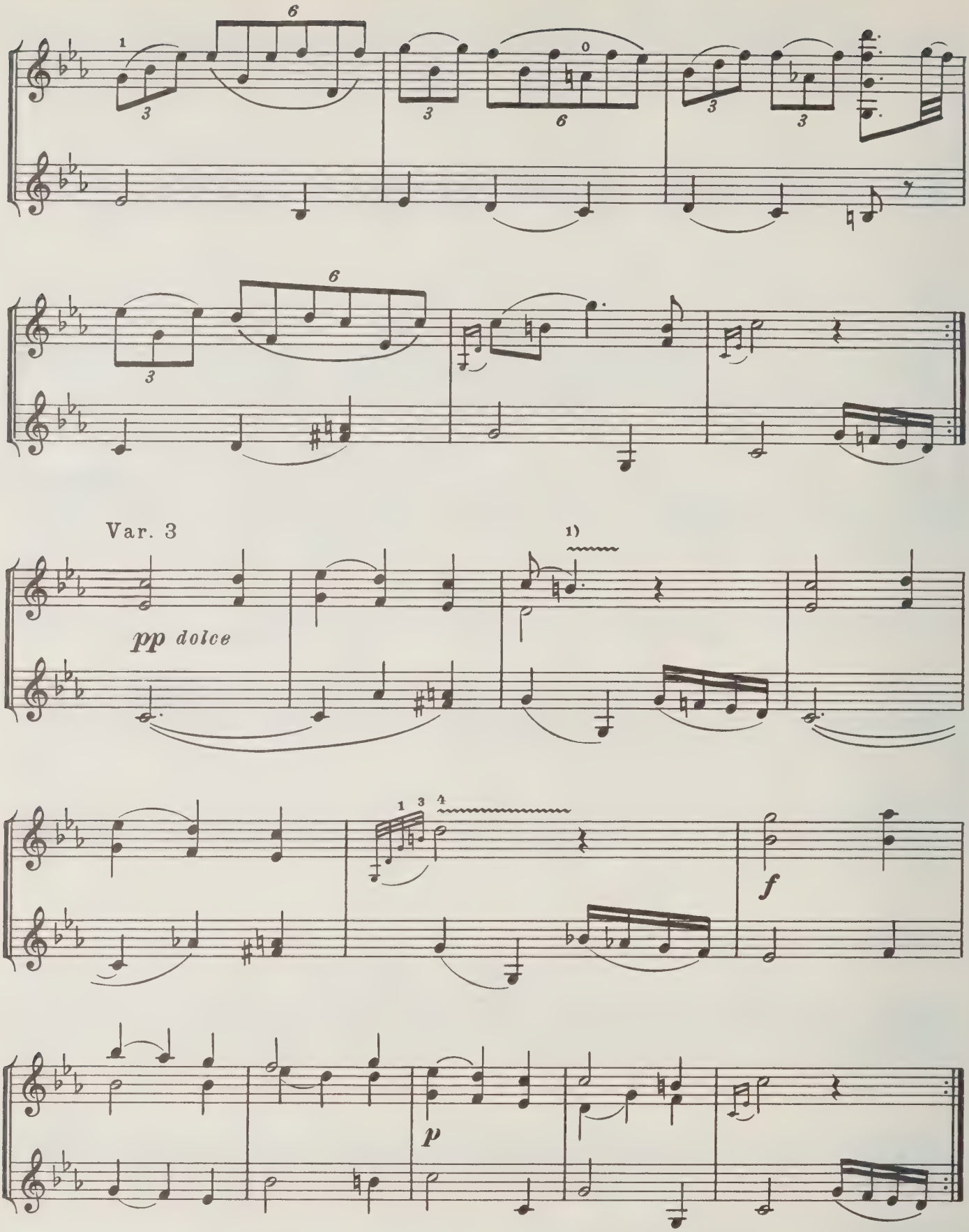




Var. 2

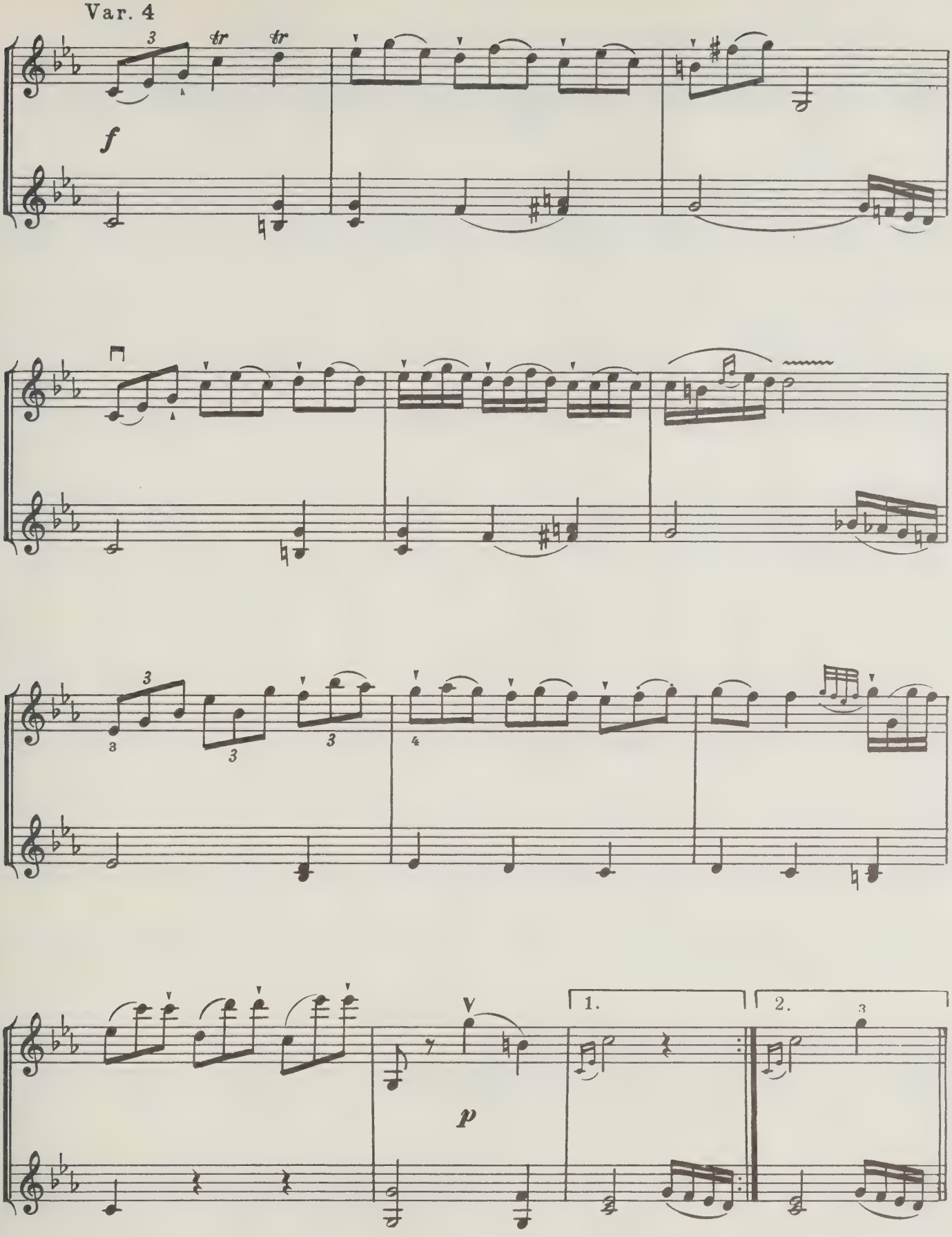


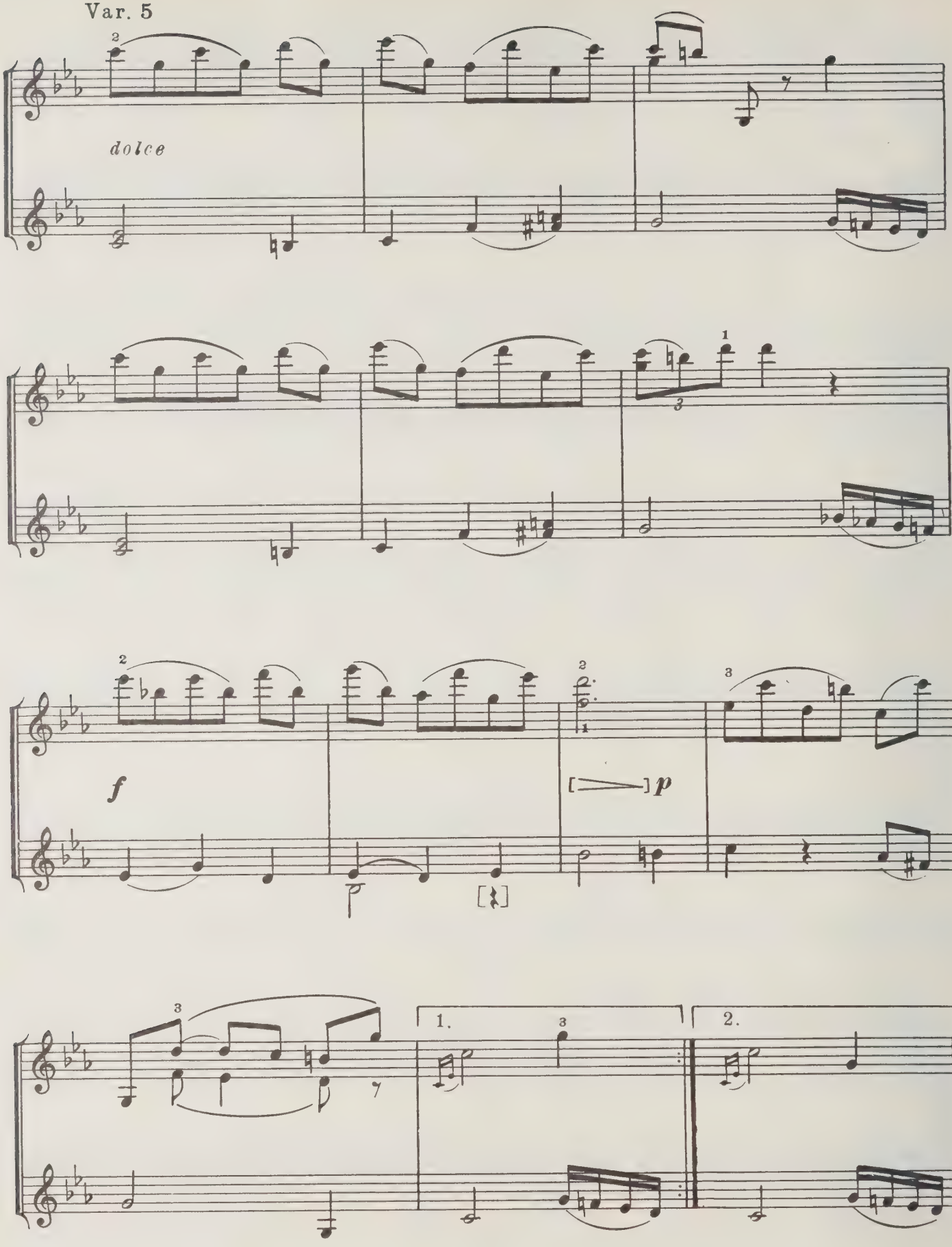

1) Верхняя лига – по первому изданию.

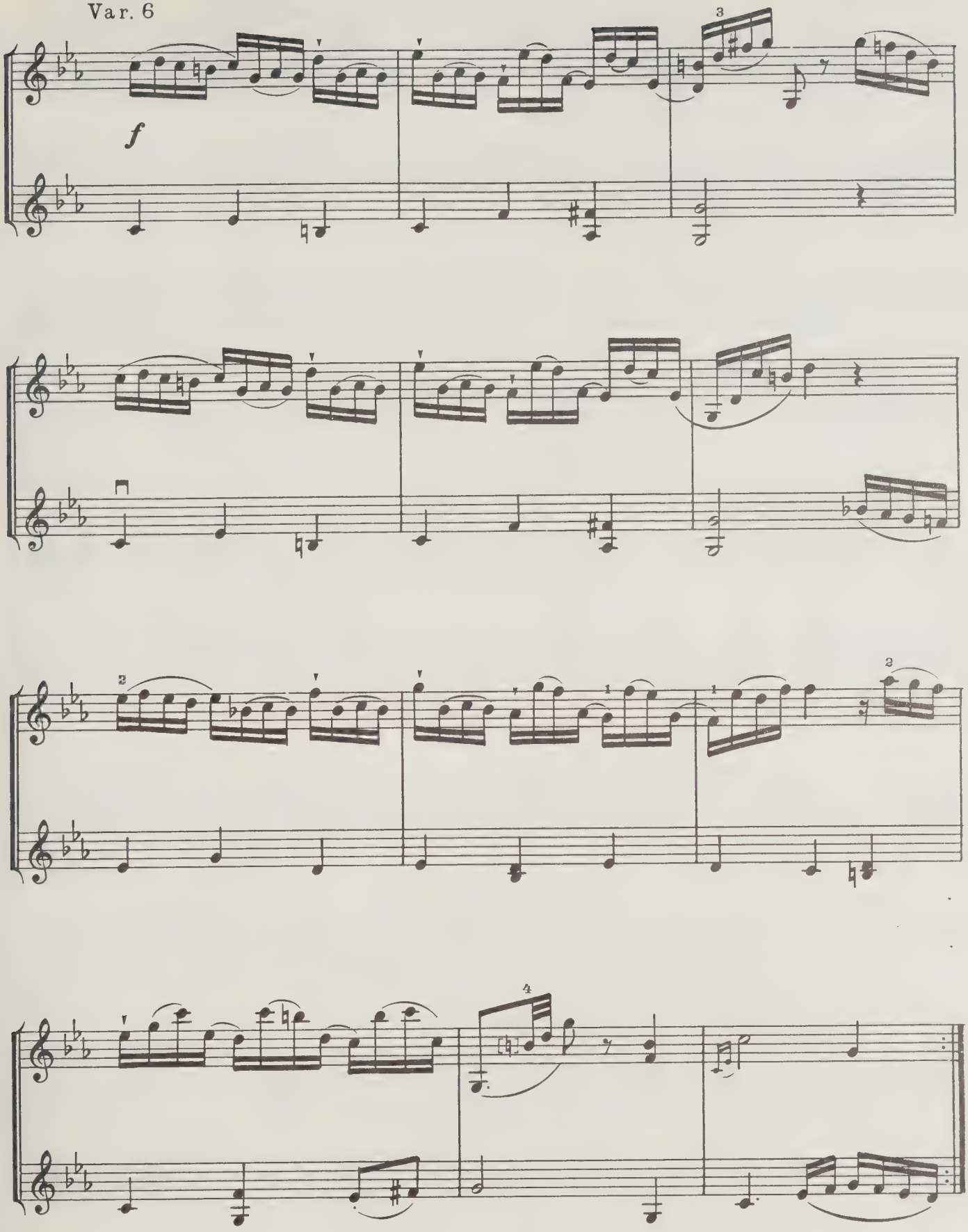


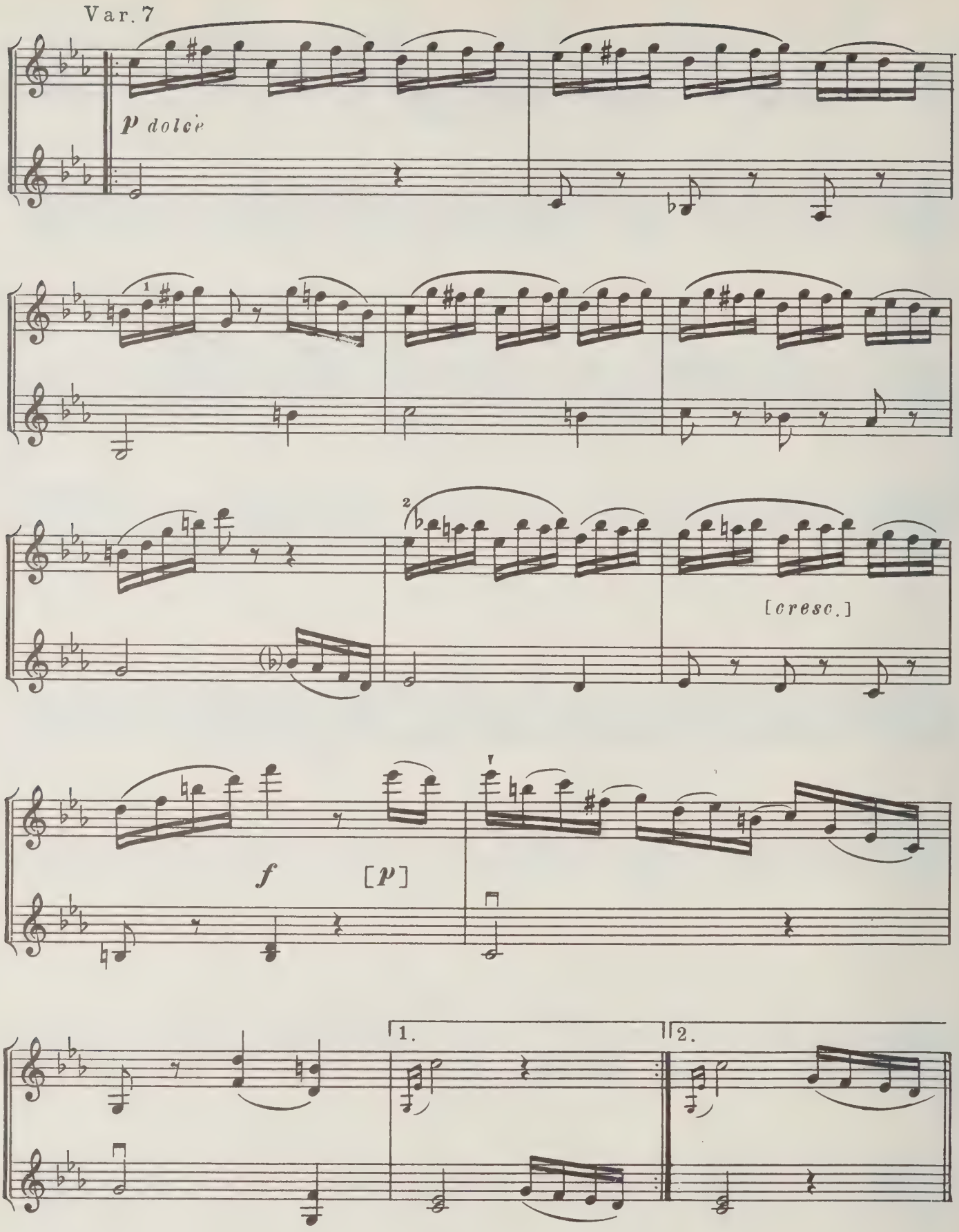

[1] Здесь и далее волнистая черта означает необходимость вибрации.

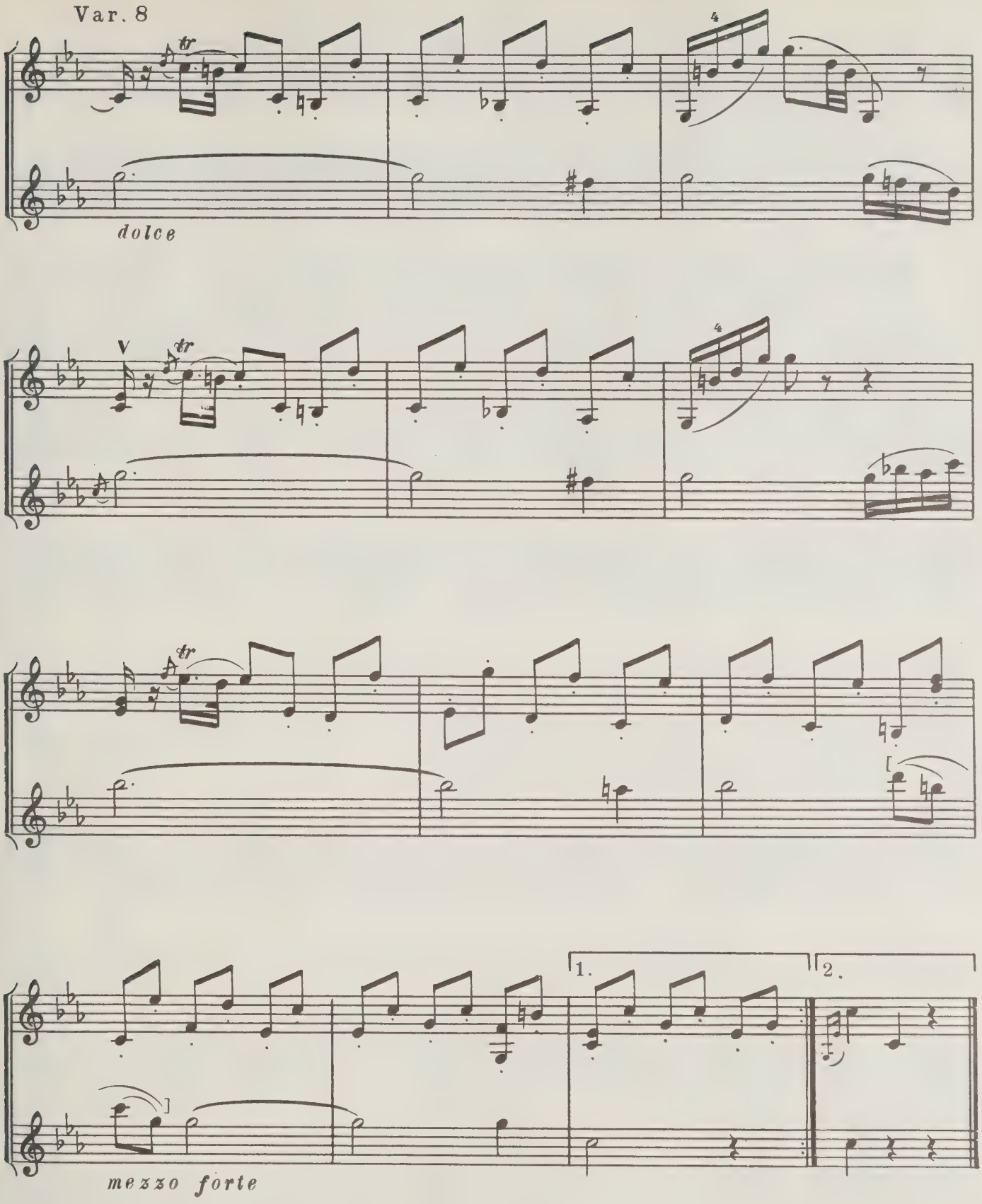

Var. 4
f
p
1.
2.

Var. 5

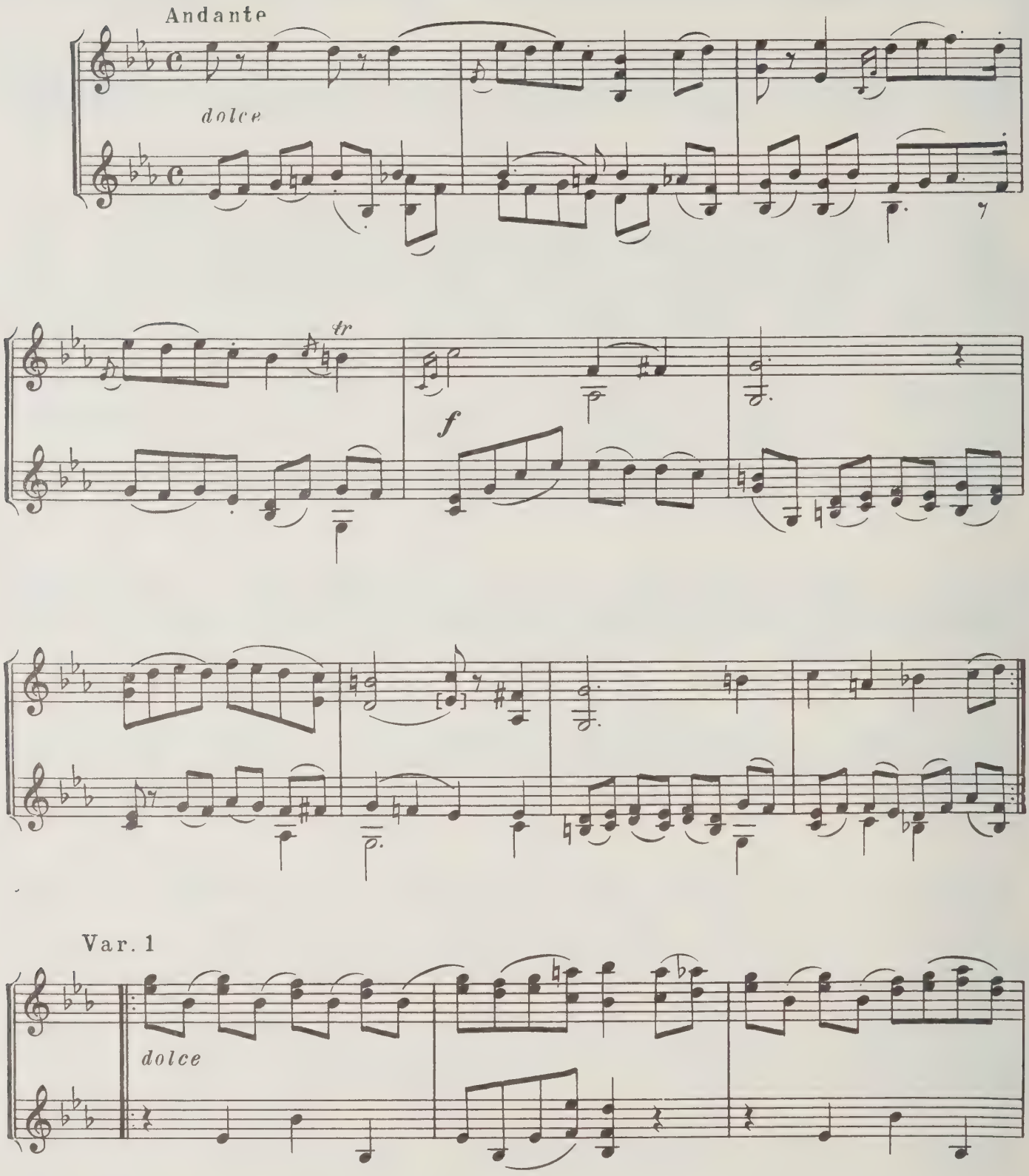


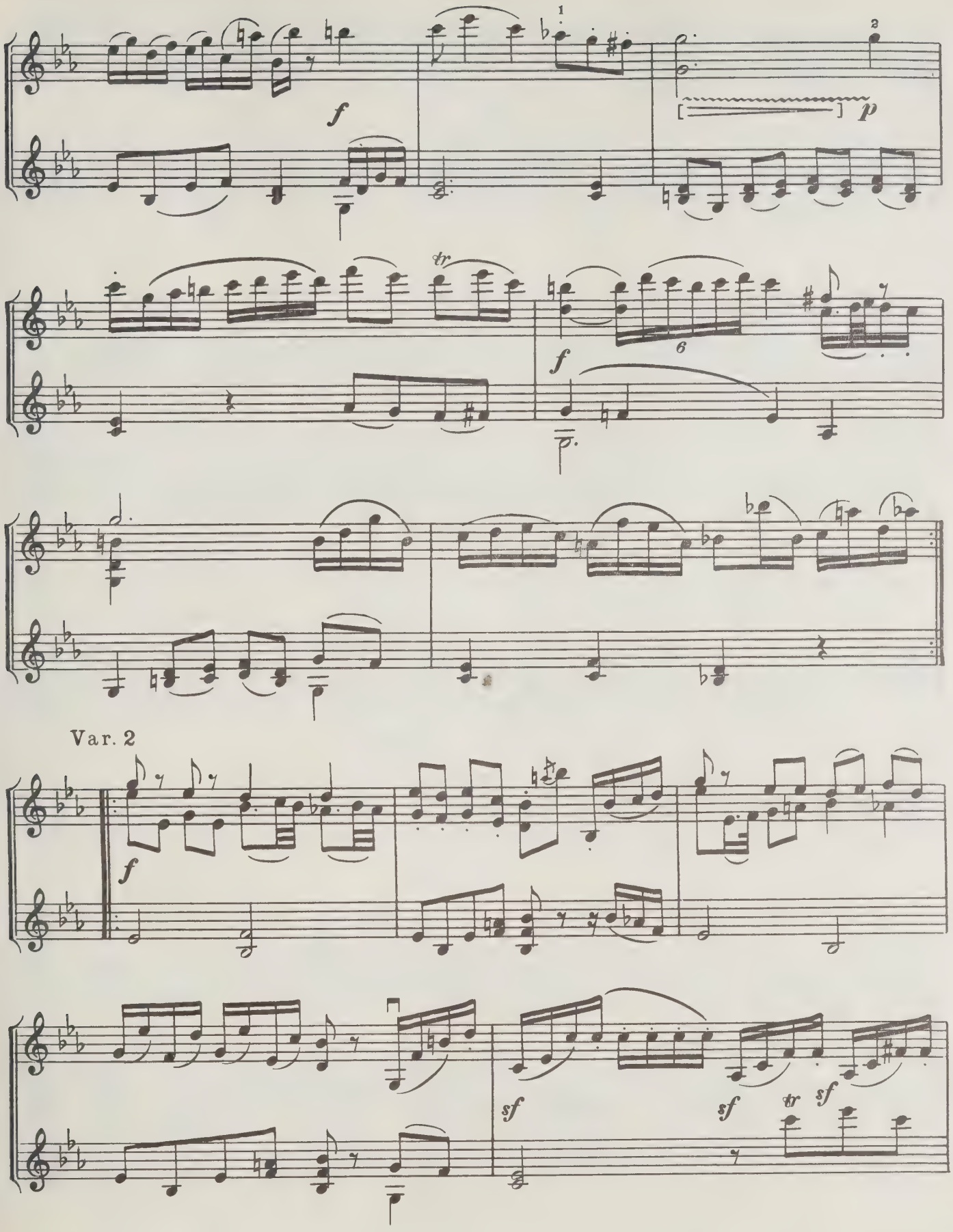

Var. 6
f

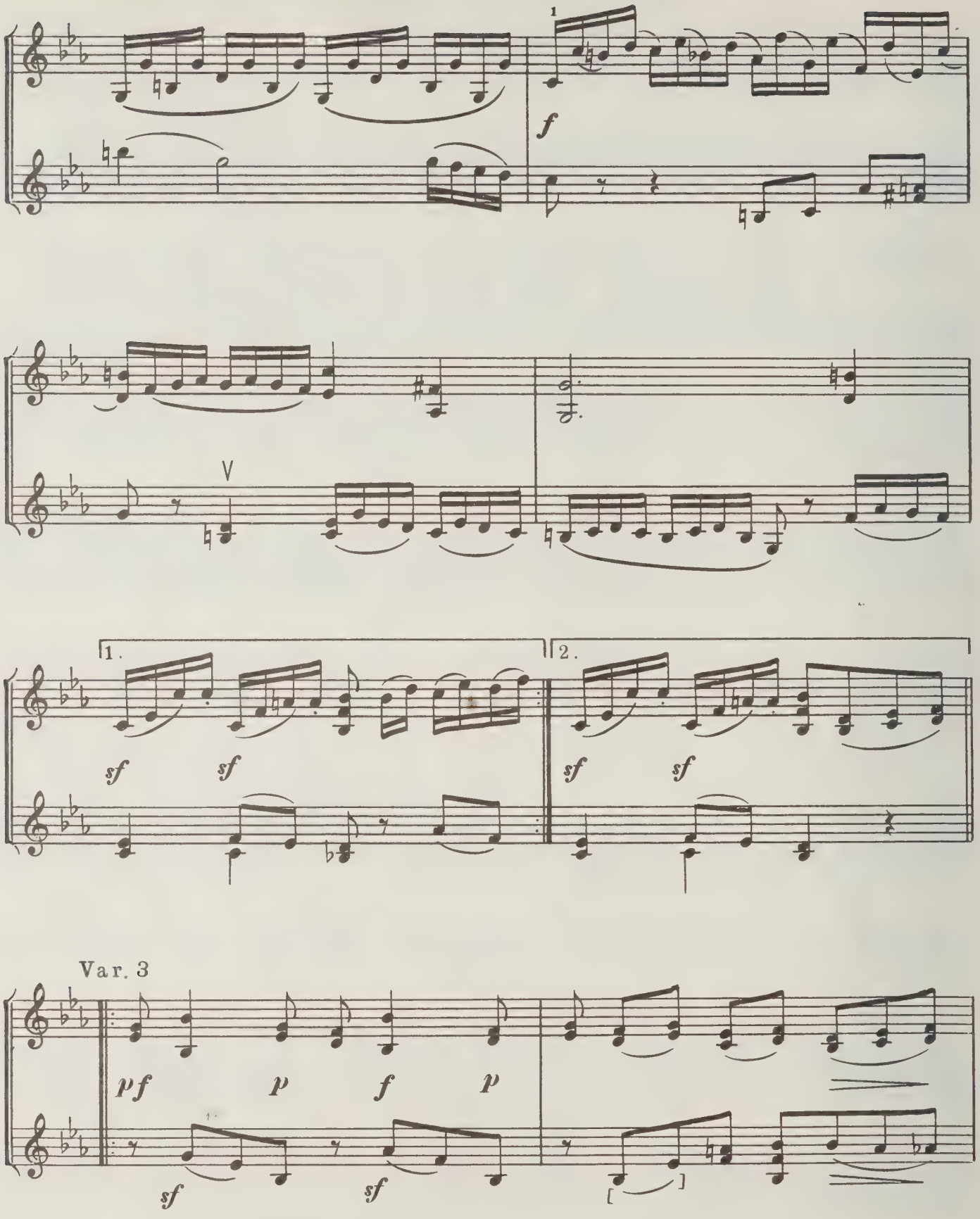

Var. 7
p dolce
1
2
[cresc.]
f
[p]
1.
2.

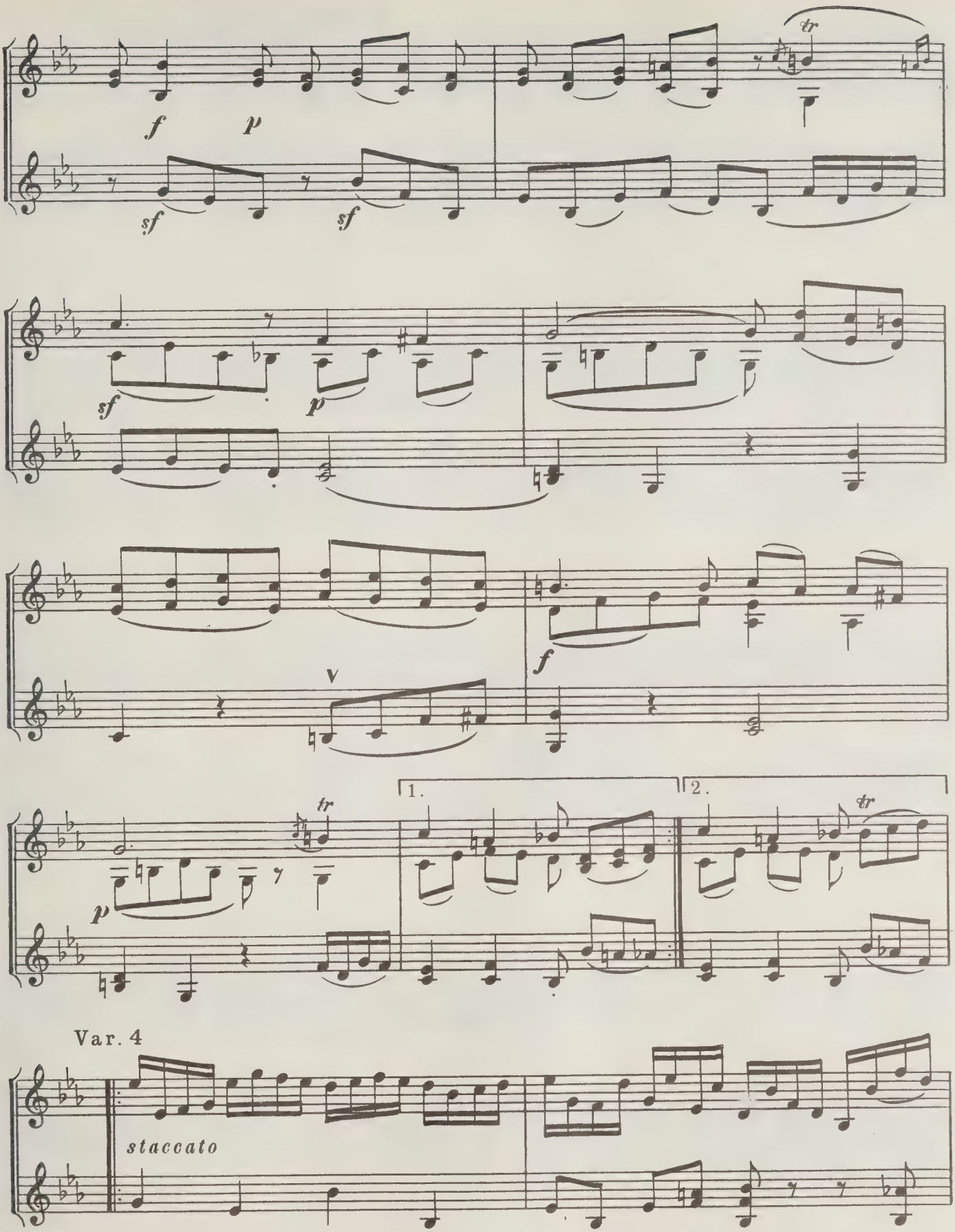

Var. 8
tr
4
dolce
V
tr
4
tr
1.
2.
mezzo forte

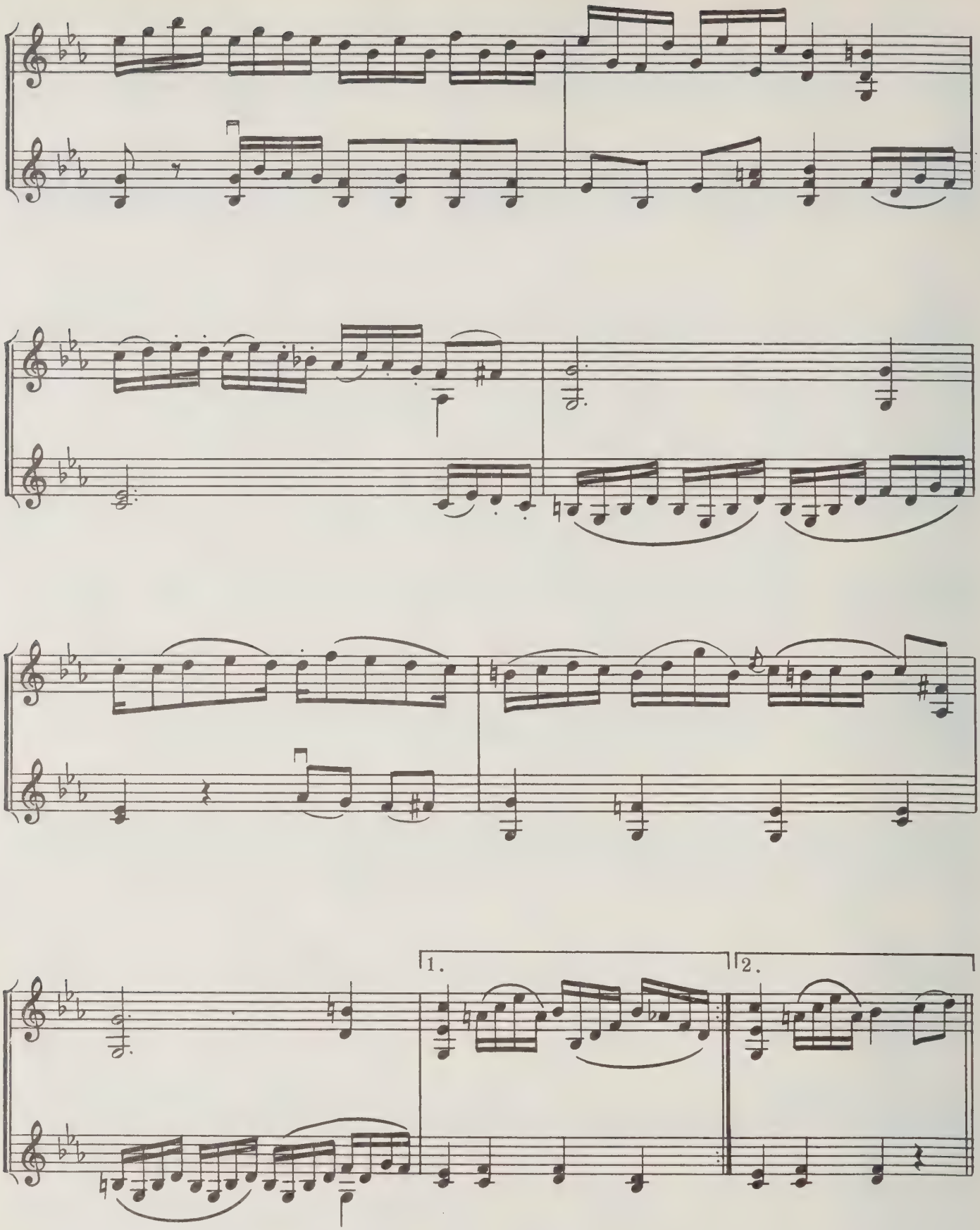
# 2. На фартучке петушки

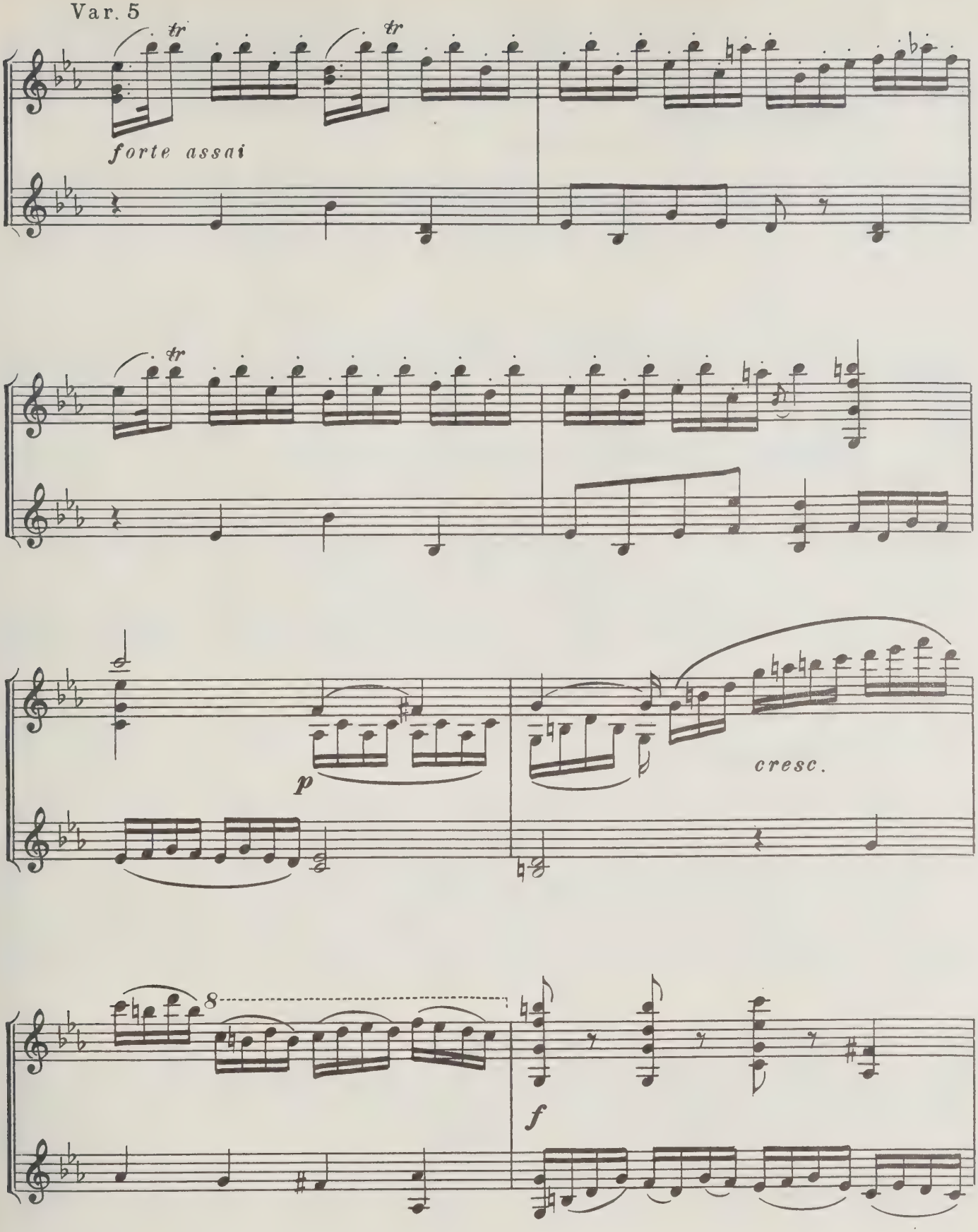


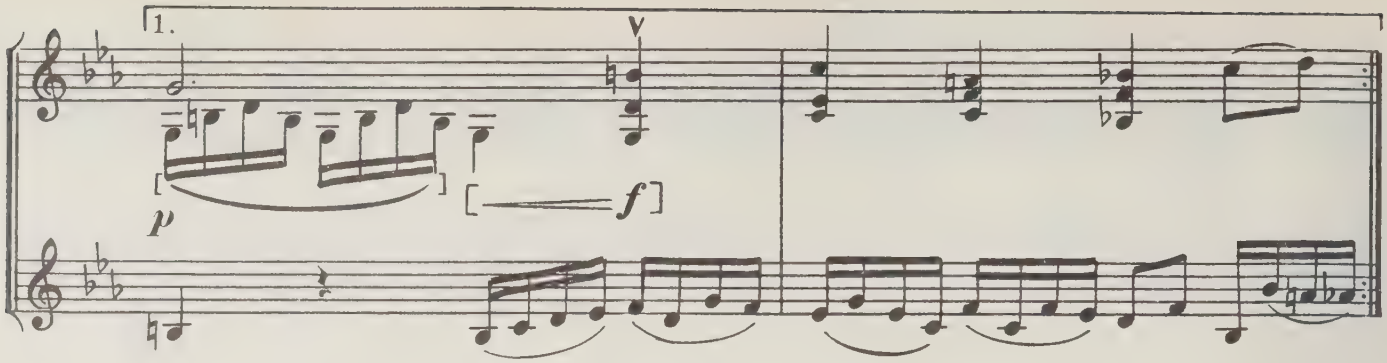

f
1
2
p
tr
f
6
f
Var. 2
f
sf
sf
tr
sf

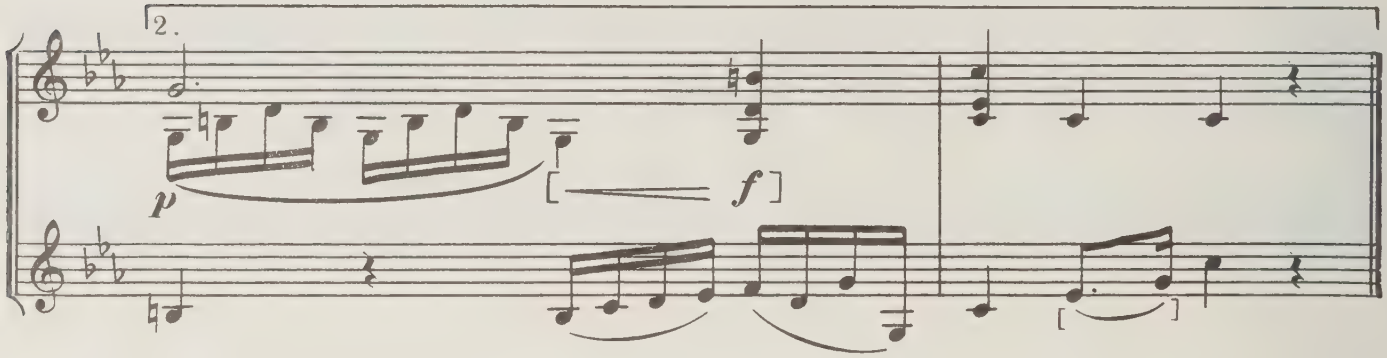

1
f
V
1.
2.
sf
sf
sf
sf
Var. 3
pf
p
f
p
sf
sf


tr
f
p
sf
sf
sf
p
V
f
1.
2.
tr
tr
p
Var. 4
staccato

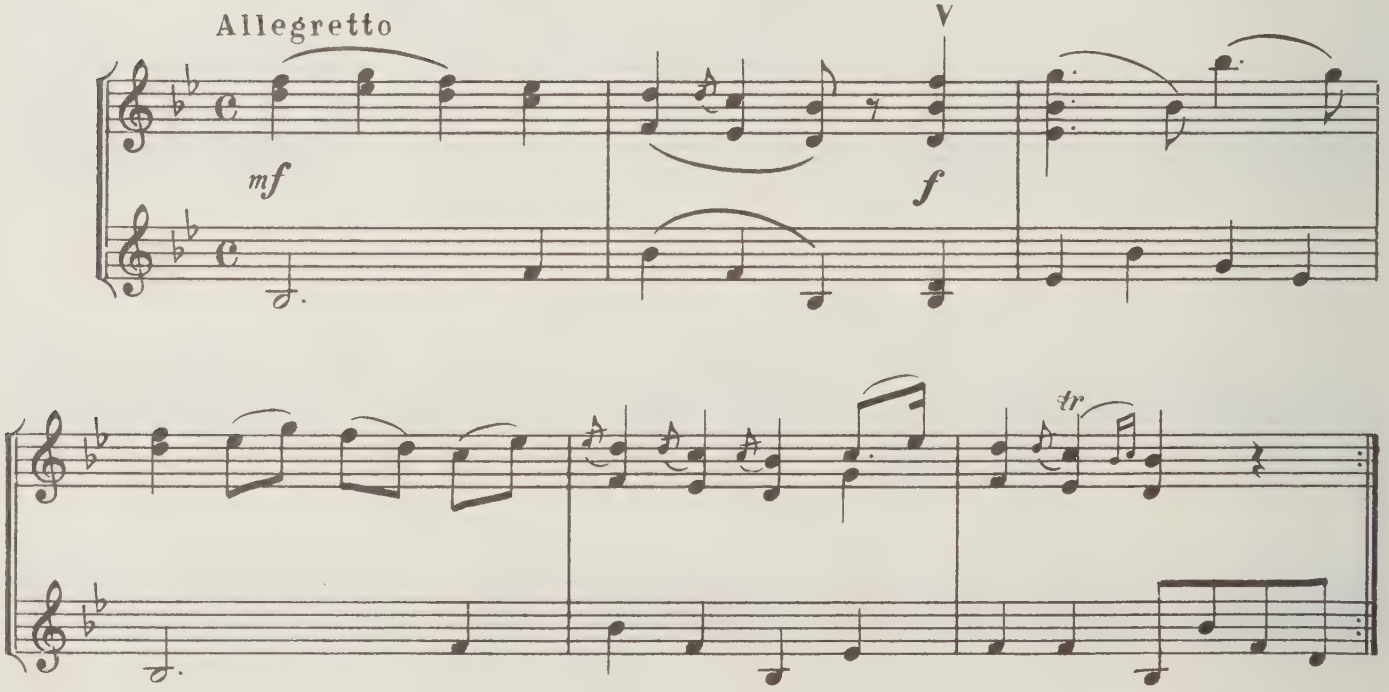

1.
2.

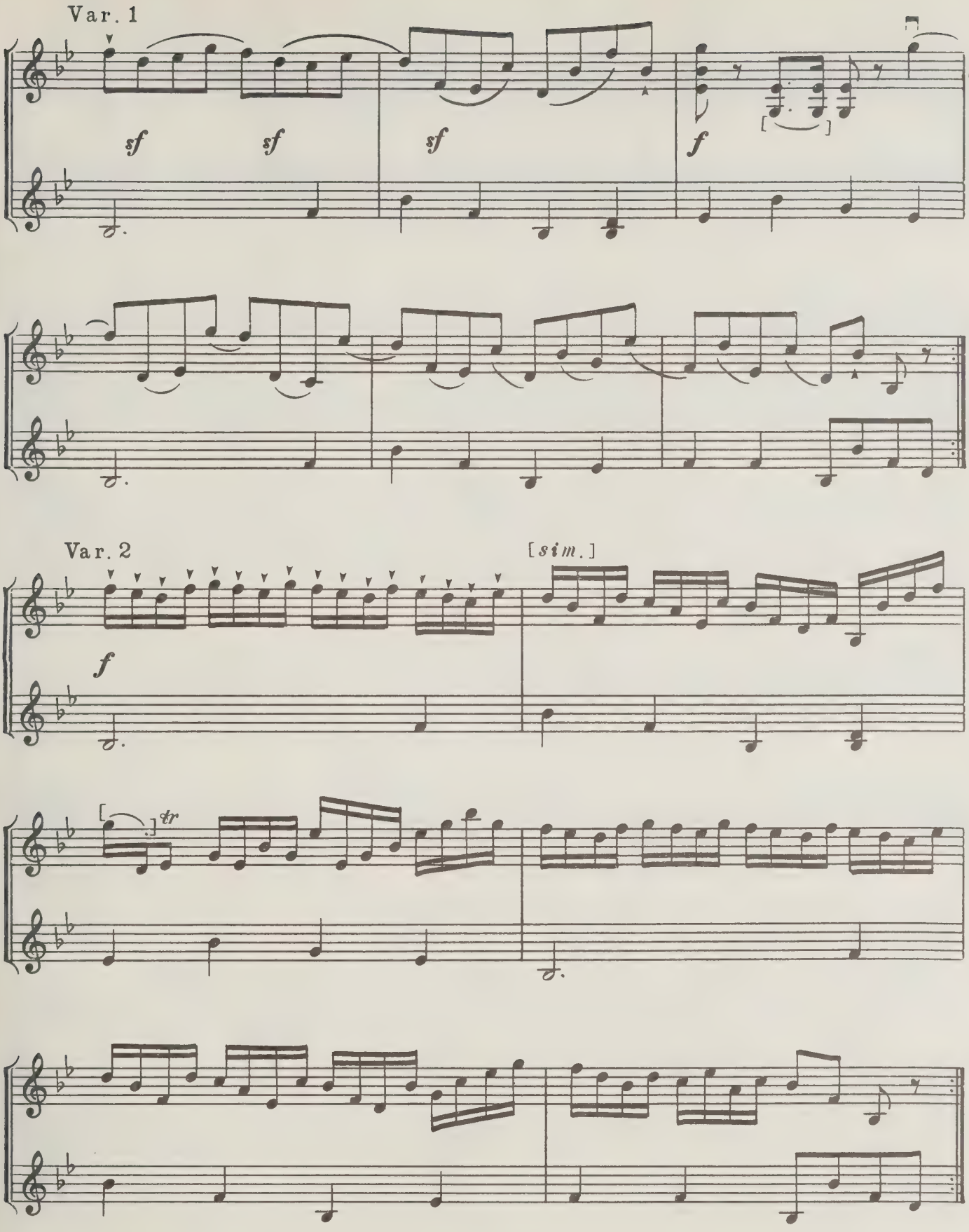

Var. 5
tr
tr
forte assai
tr
p
cresc.
8
f

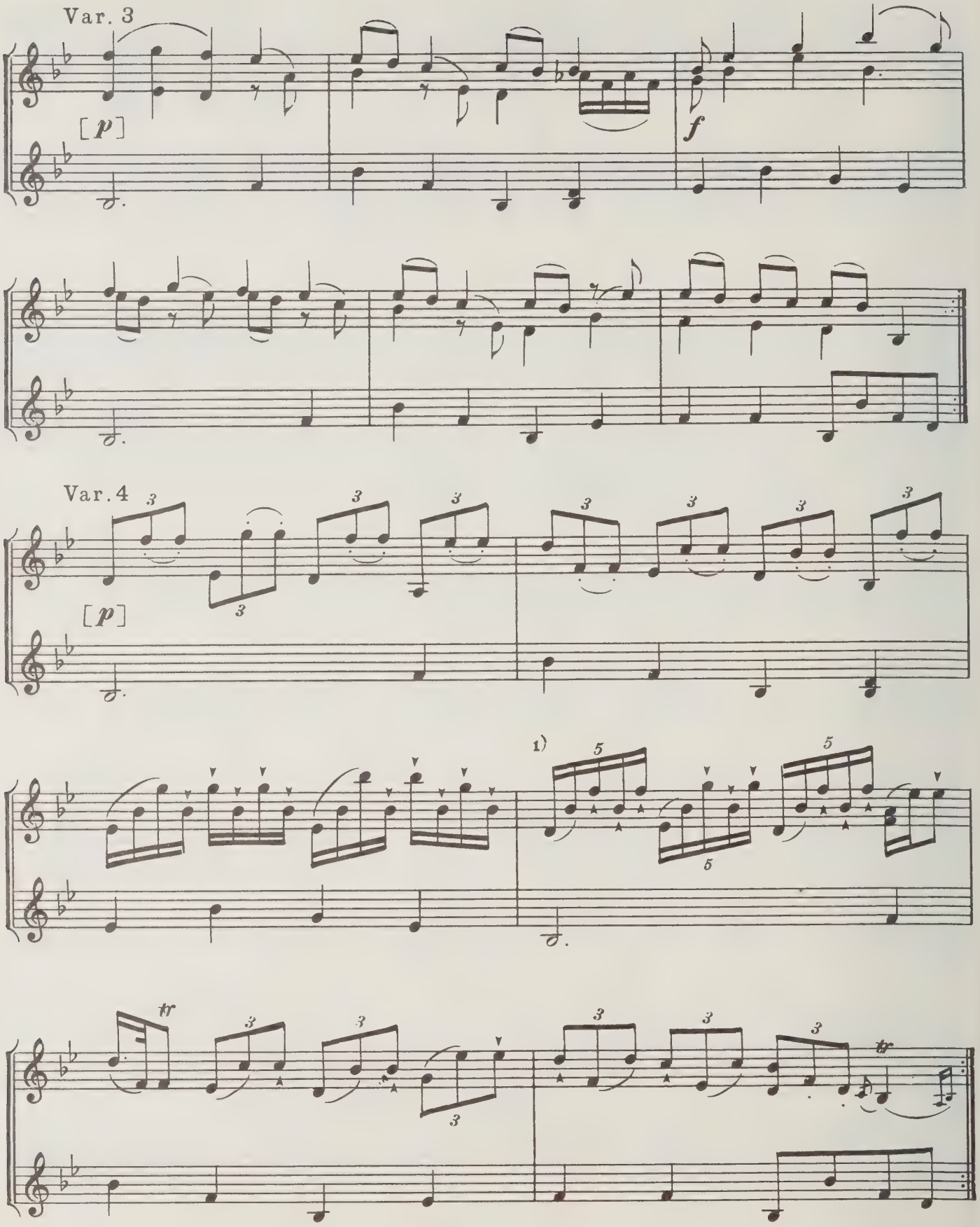



## 3. Молодка, молодка молодая

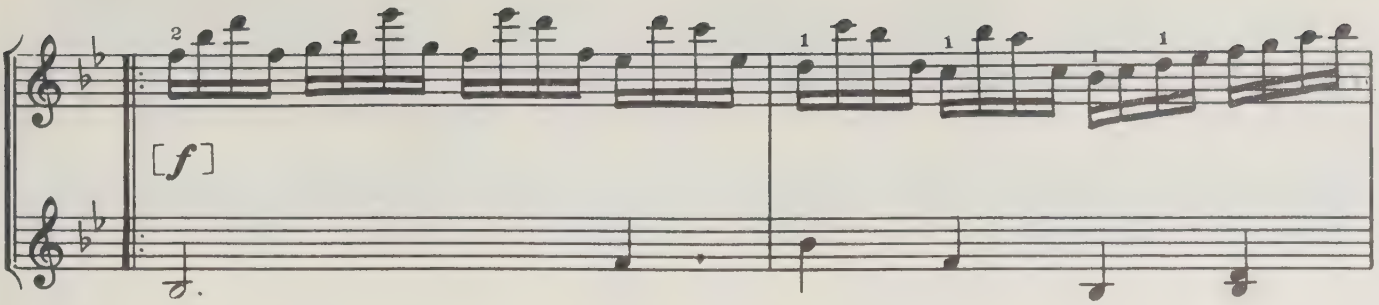


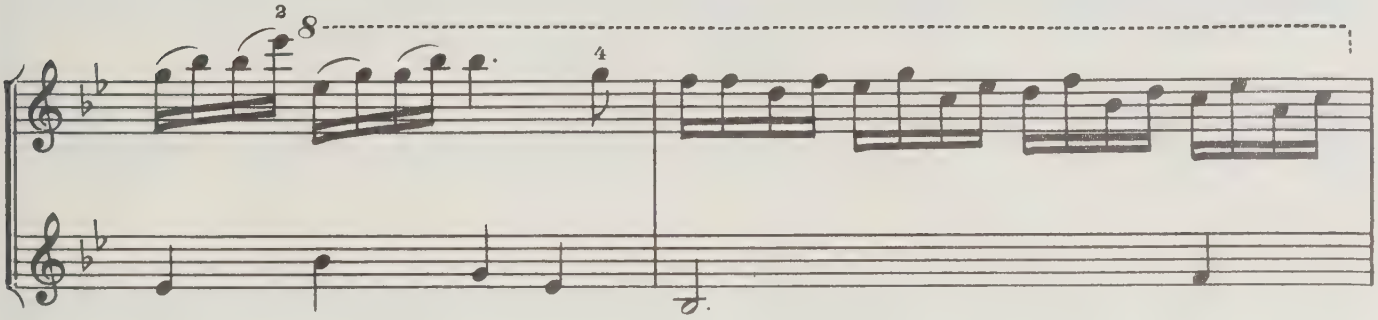

Var. 1
sf
sf
sf
f
Var. 2
[sim.]
f
tr

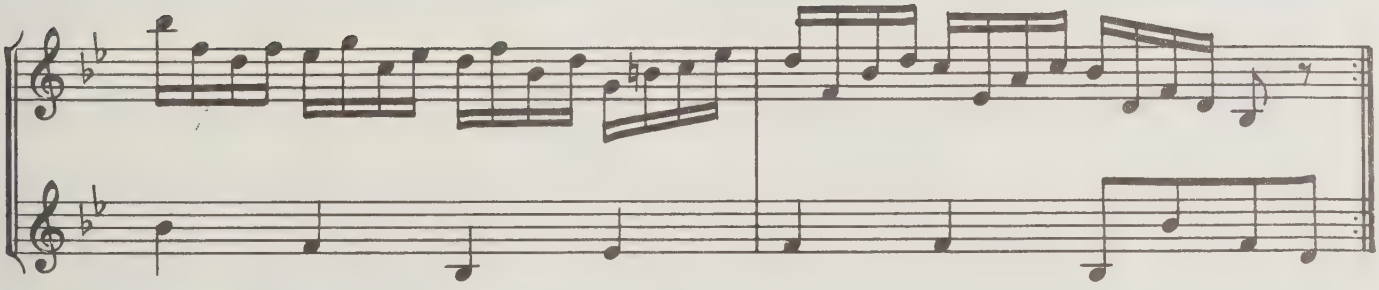



1) В оригинале такая группировка:

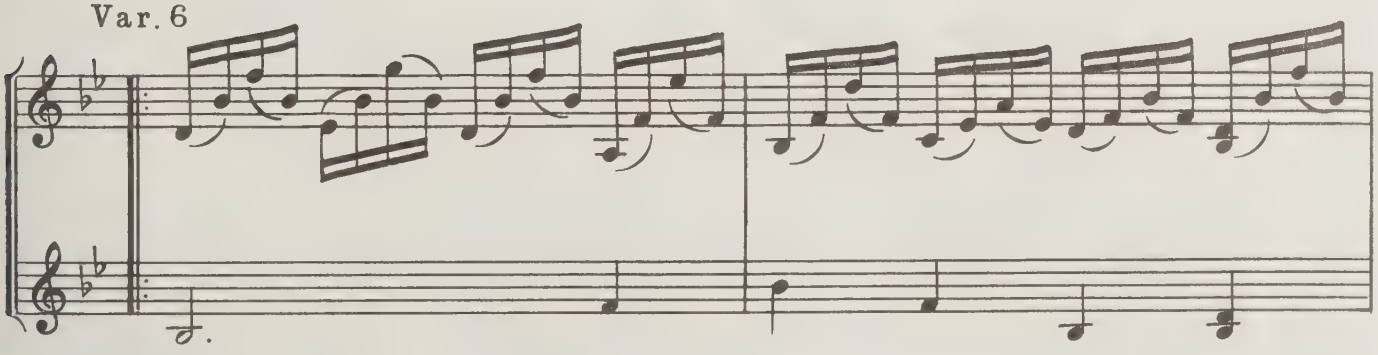
Var. 5

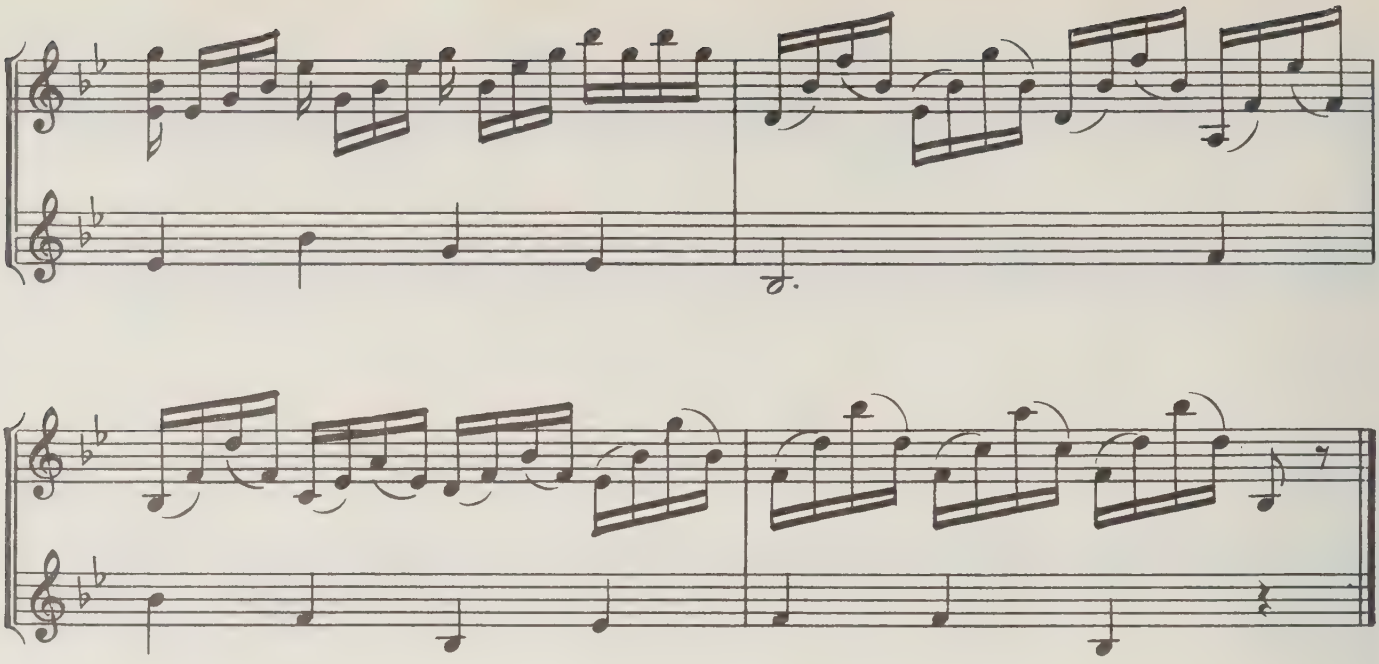


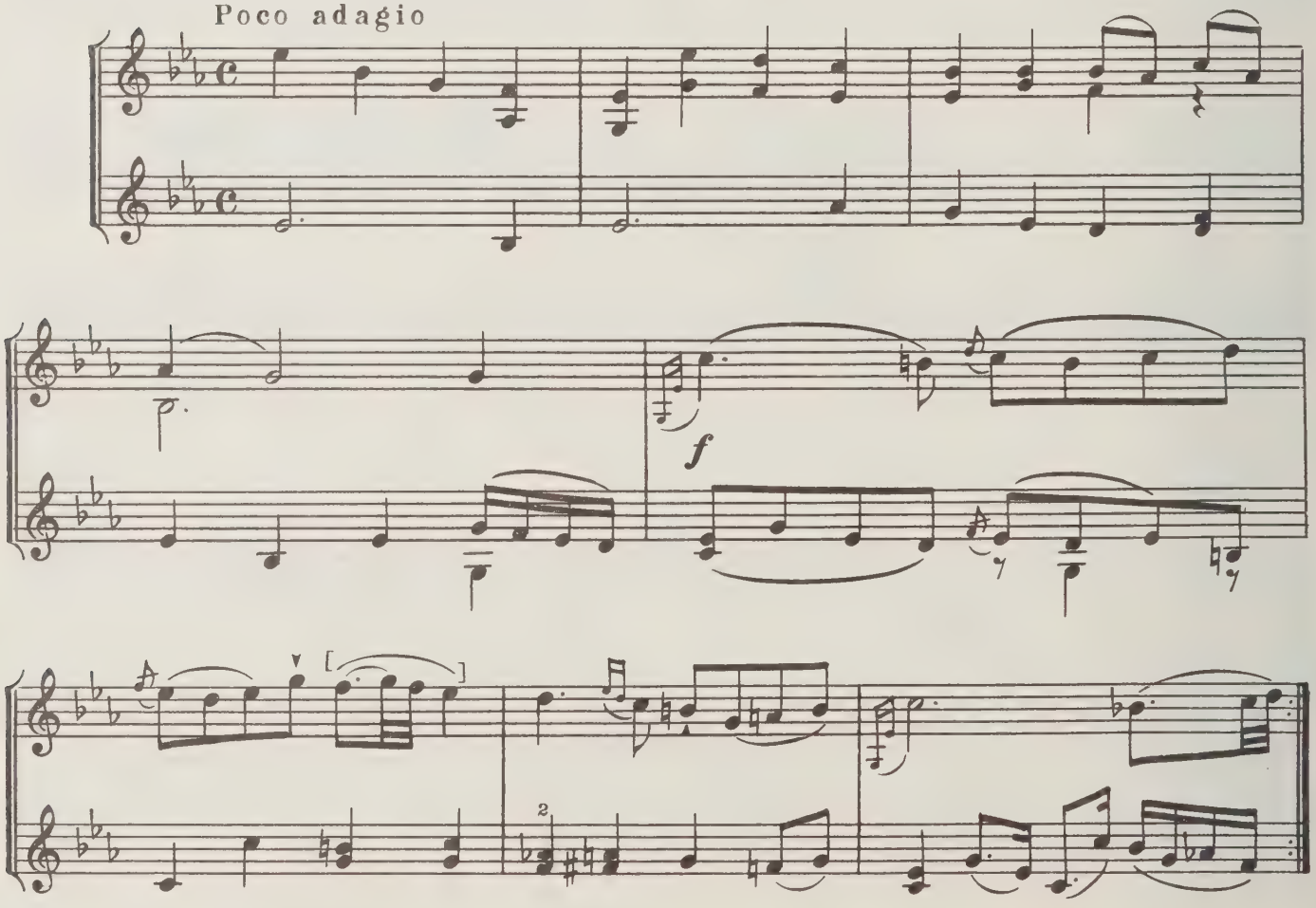


Var. 6





## 4. Долго ль мне в скуке пребывать



Var. 1

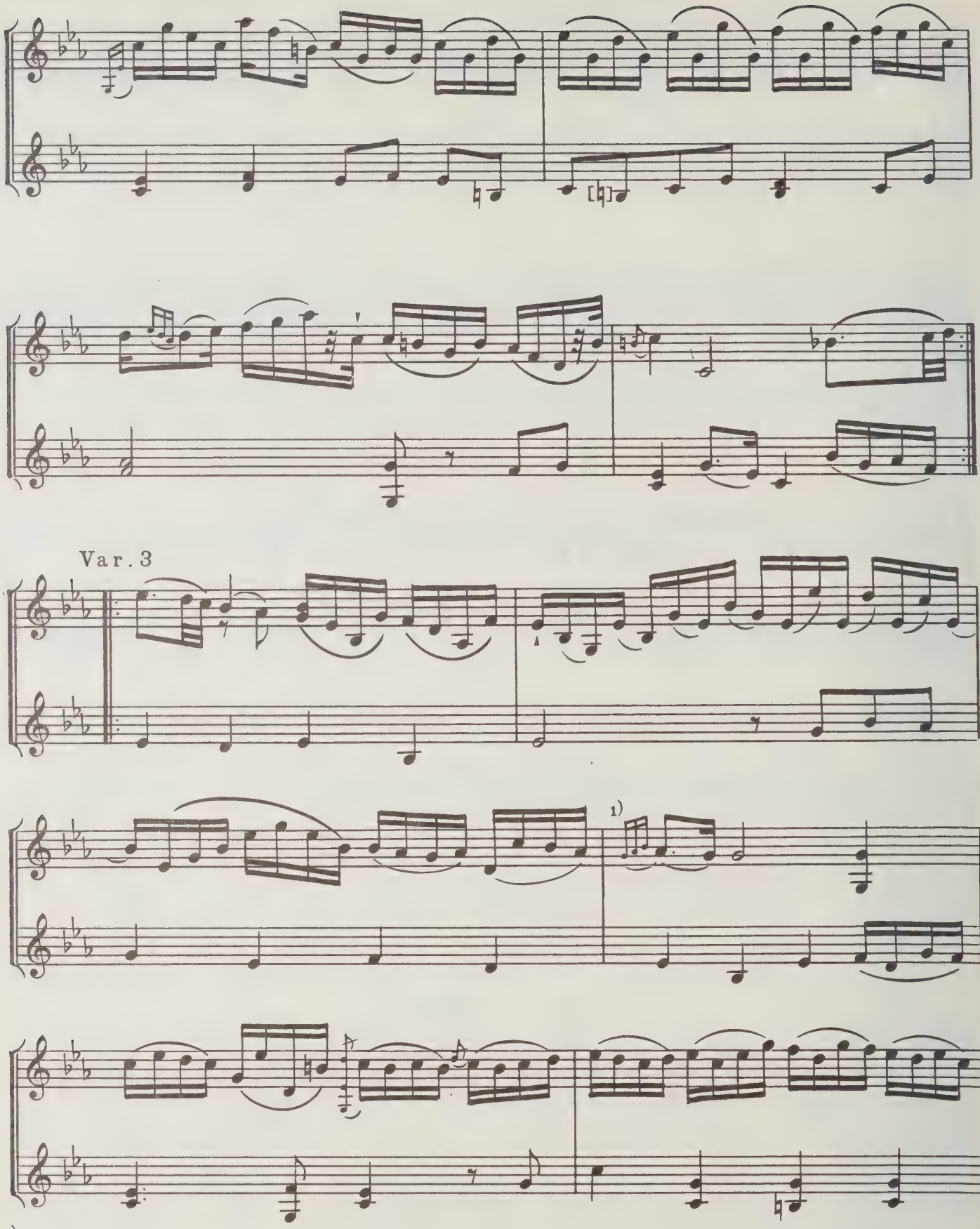
3

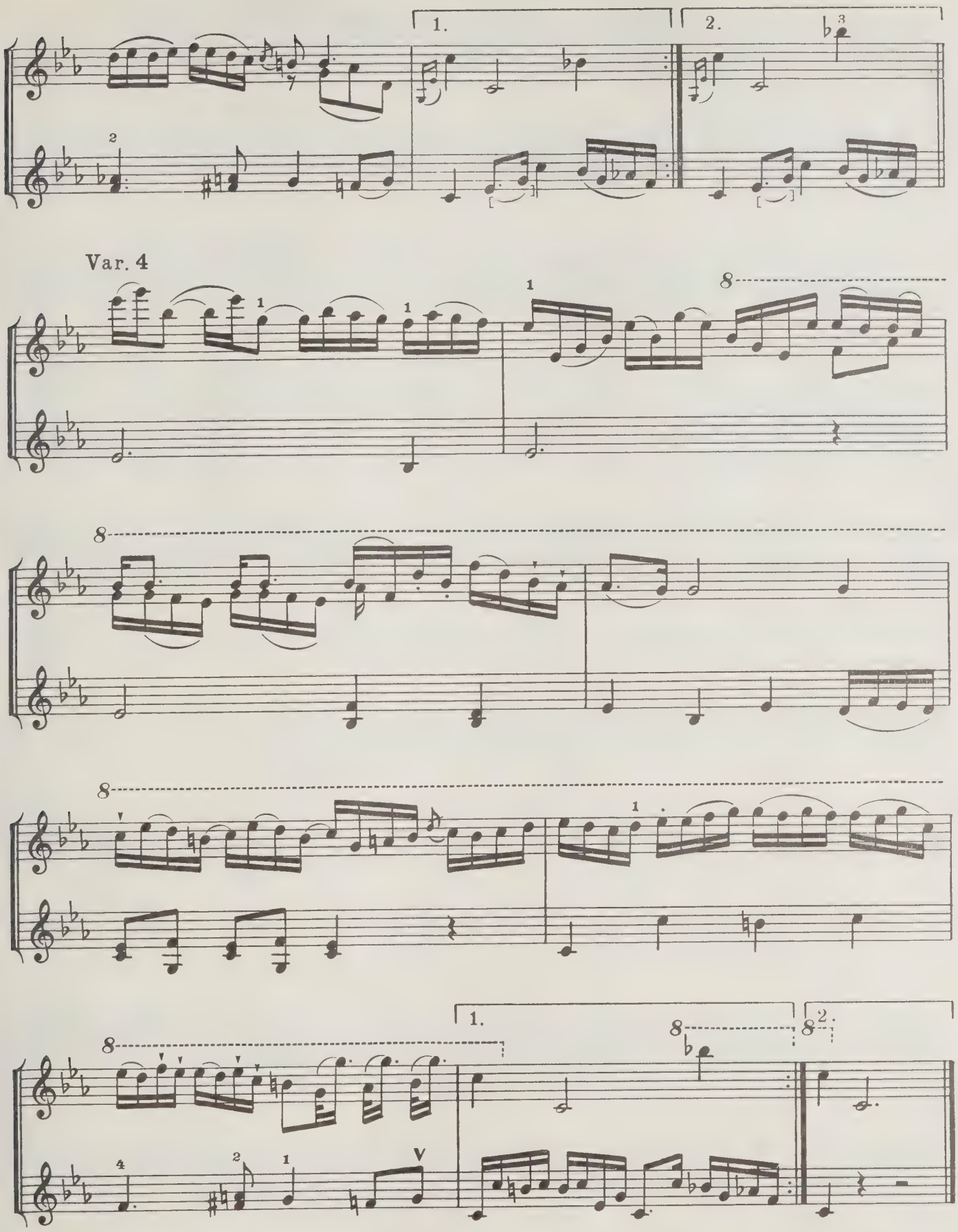
Var. 2

1)

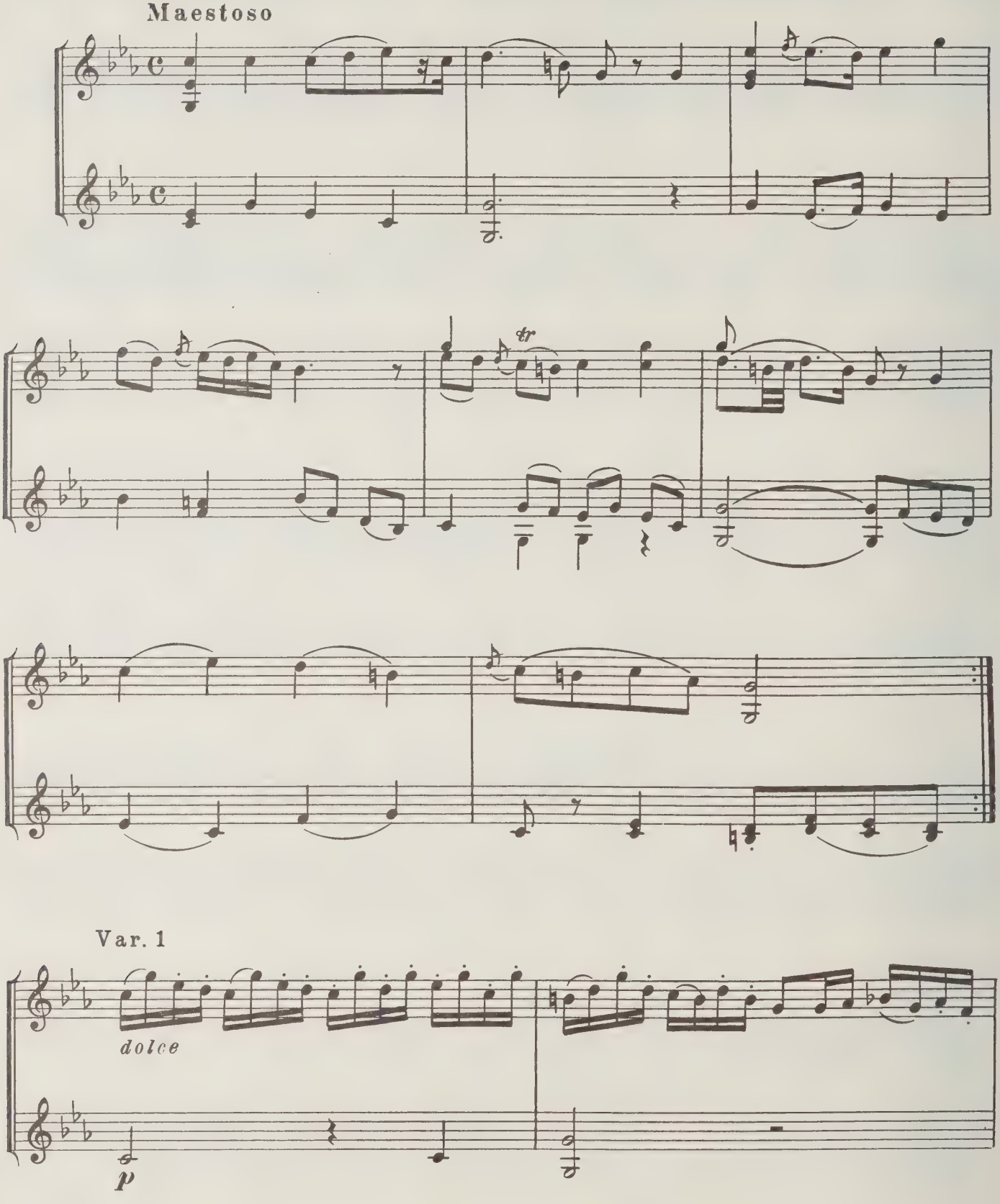
*dolce*

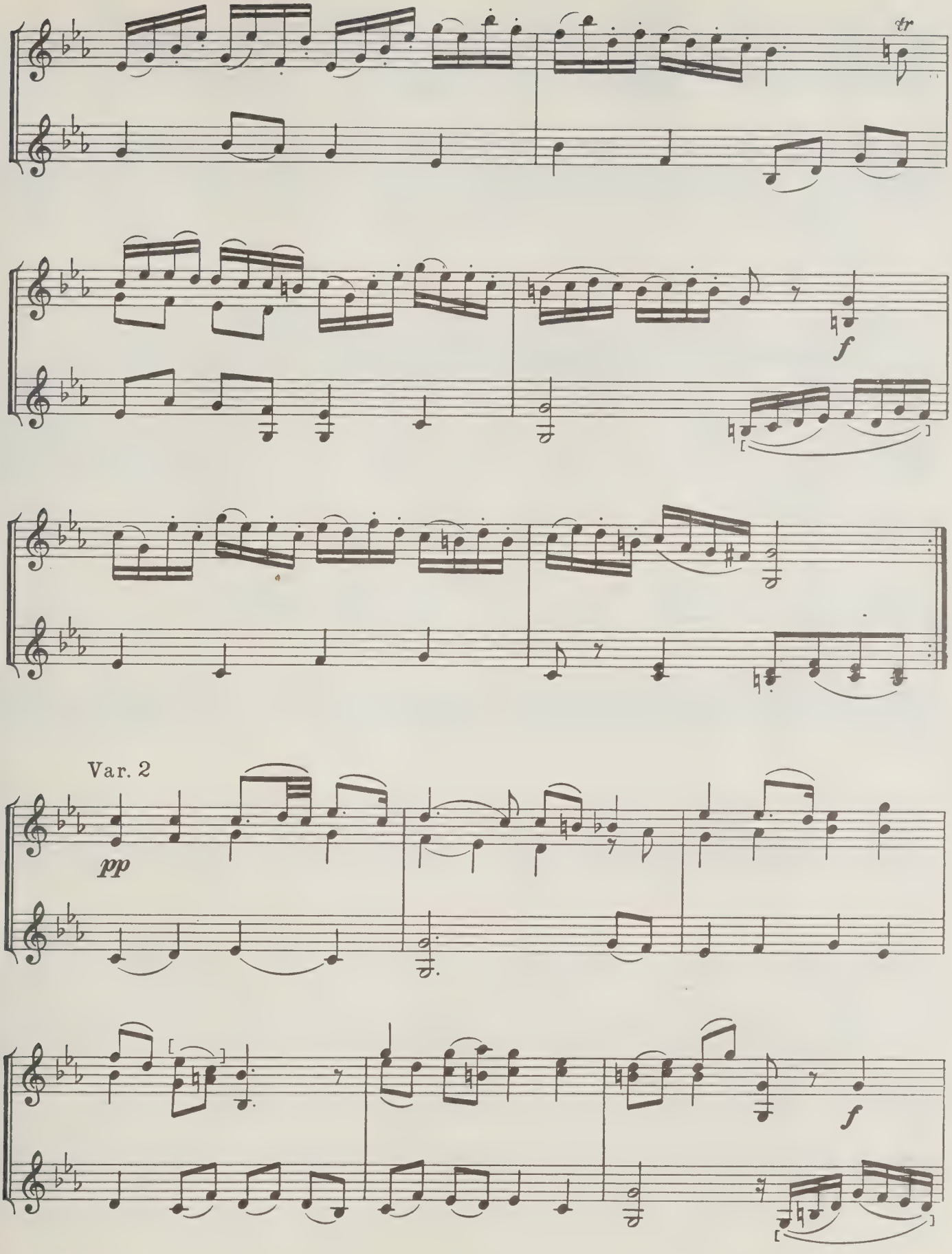
1) и т. д.

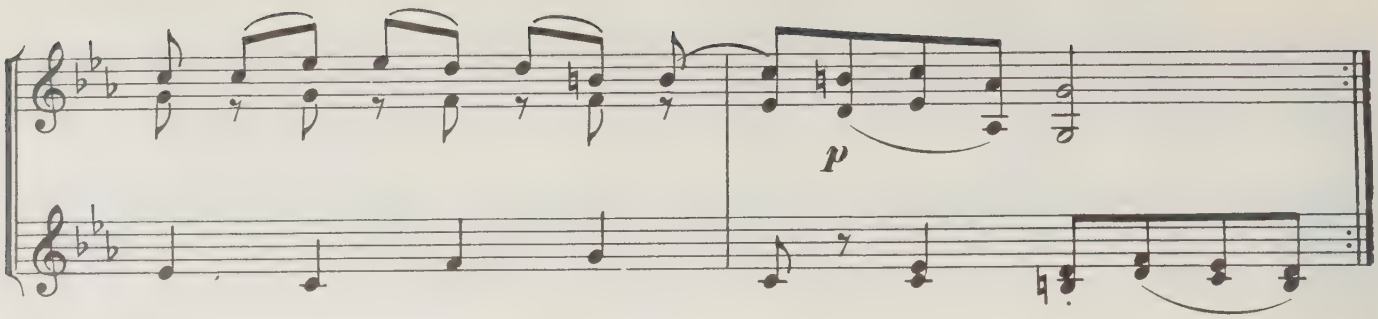

Var. 3
1)
1)
3


1.
2.
Var. 4
8
8
8
1.
8
2.
8

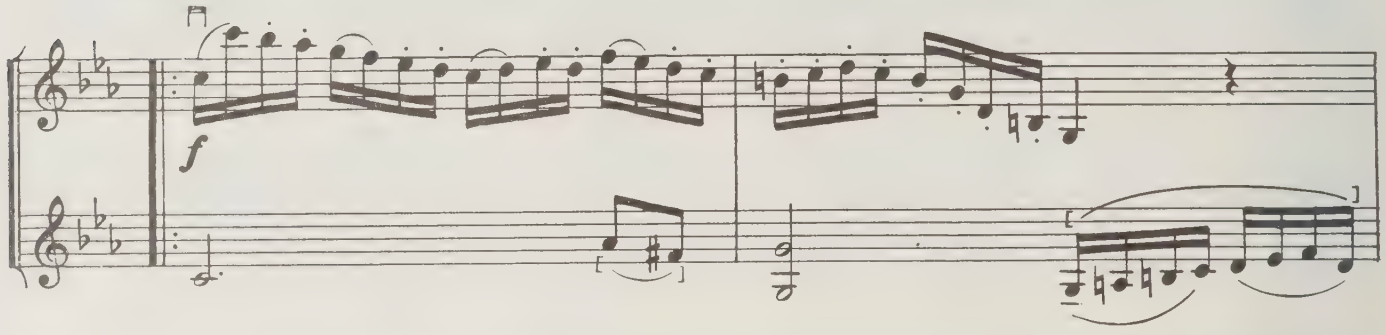
## 5. Помнишь ли, сердешный друг

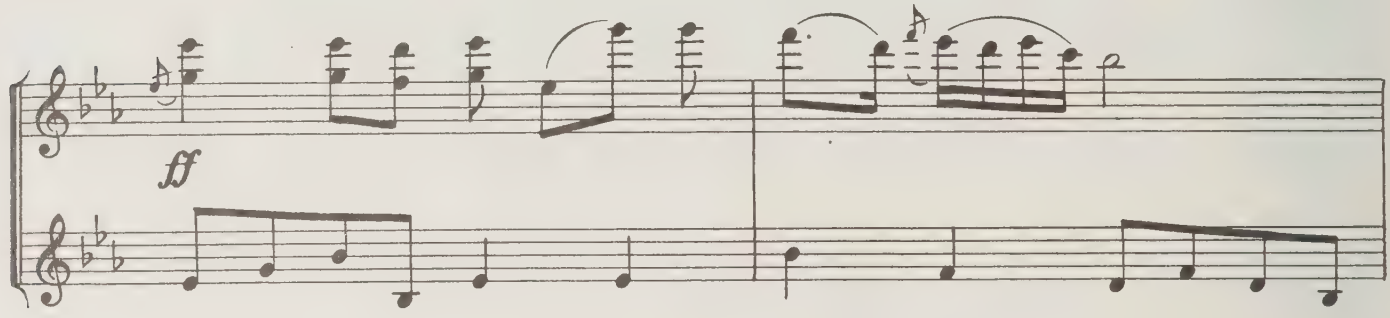


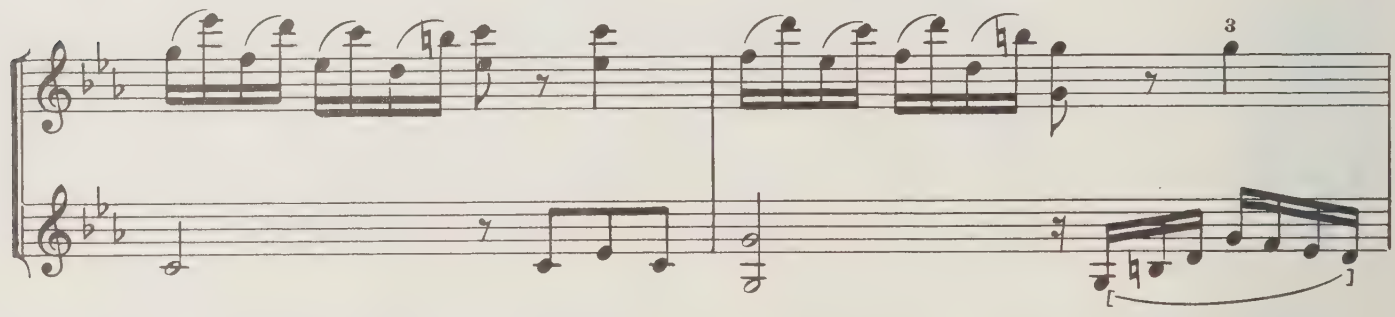

tr
f
Var. 2
pp
f

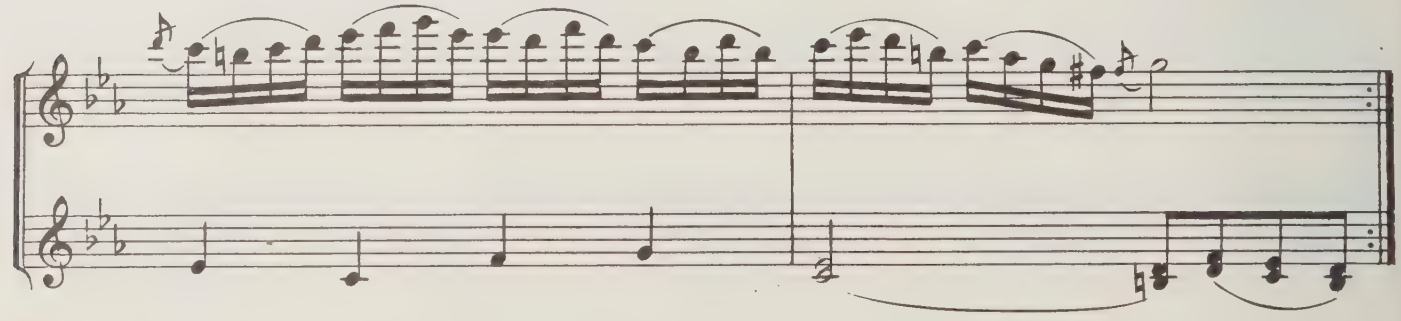


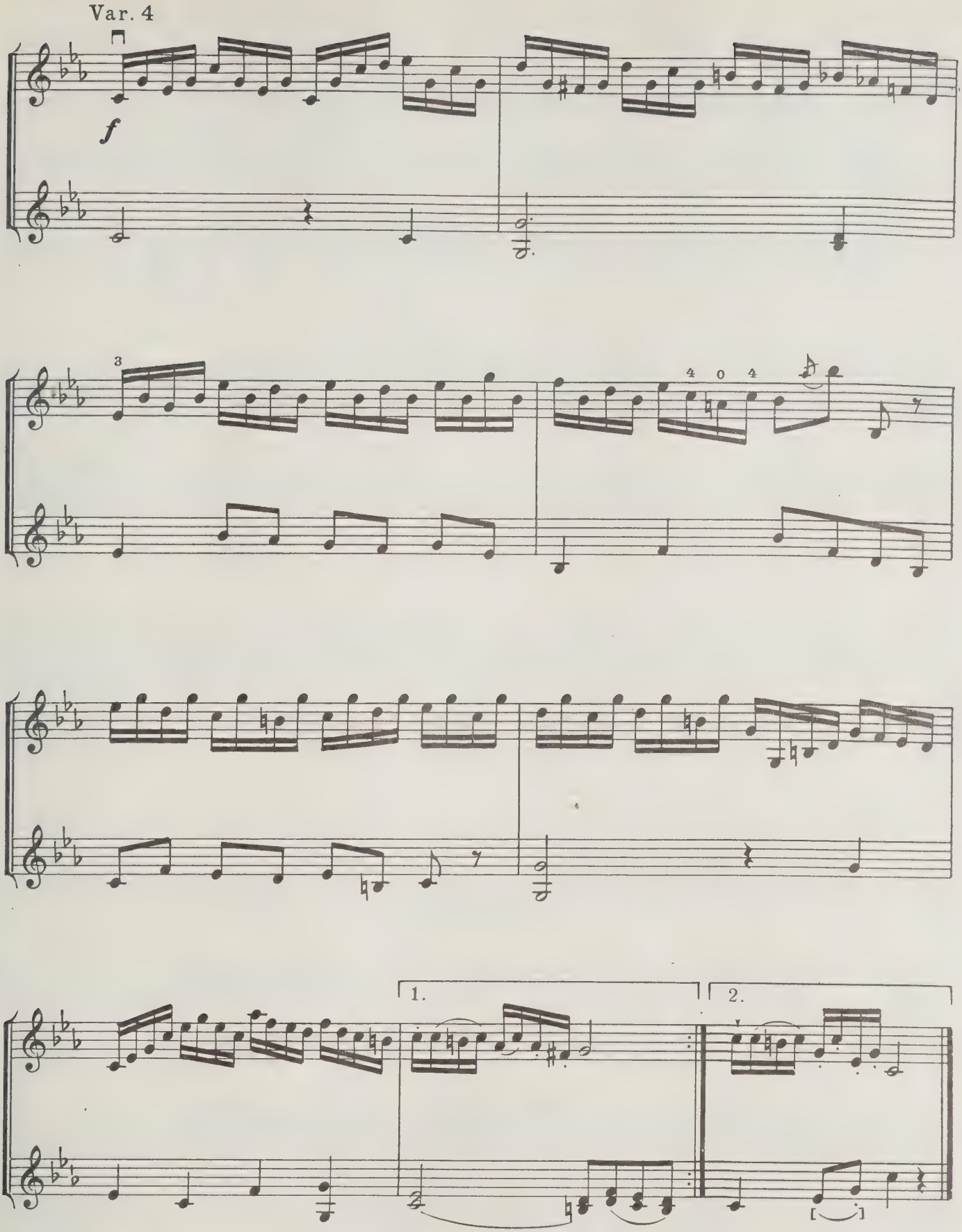

Var. 3



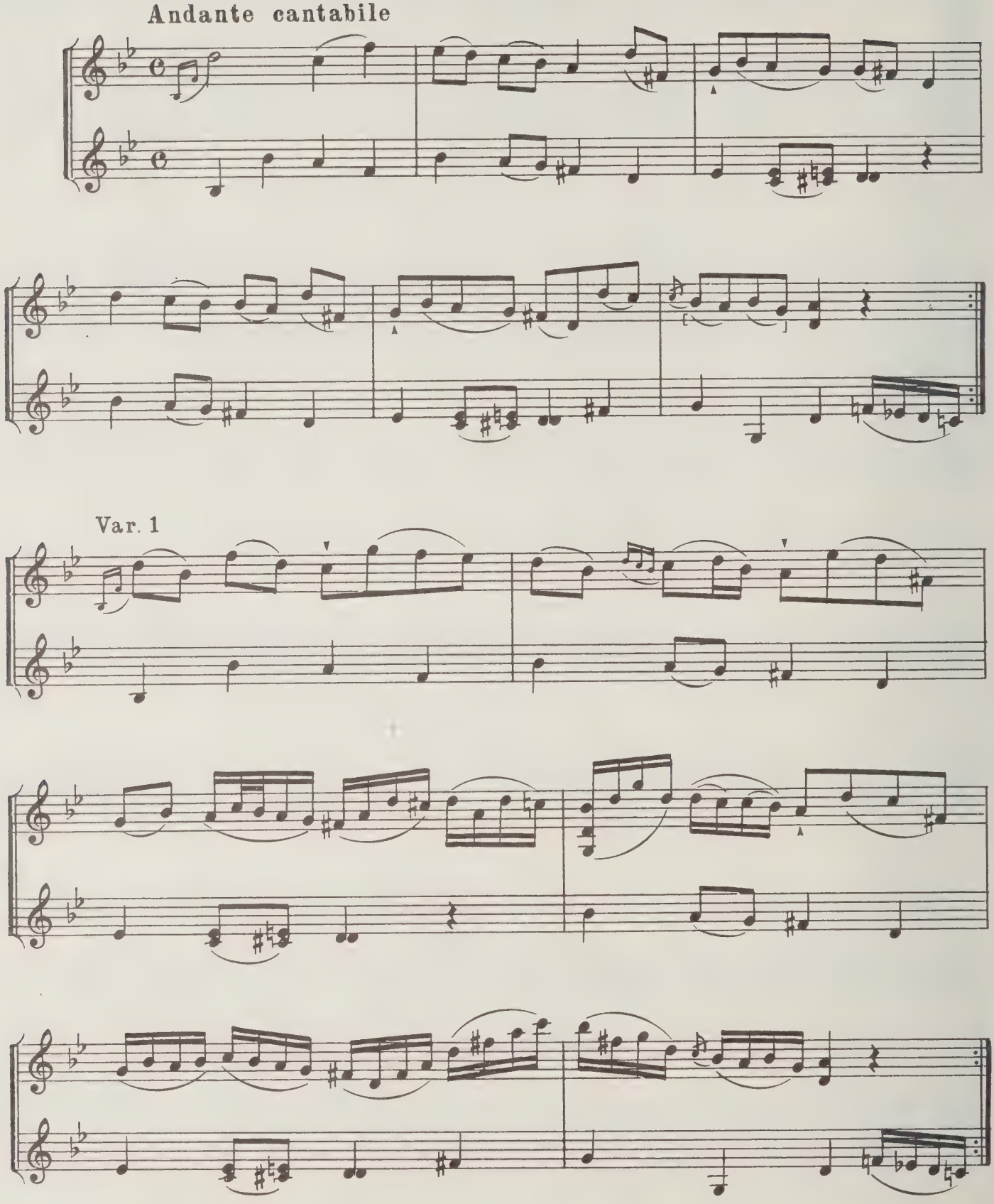



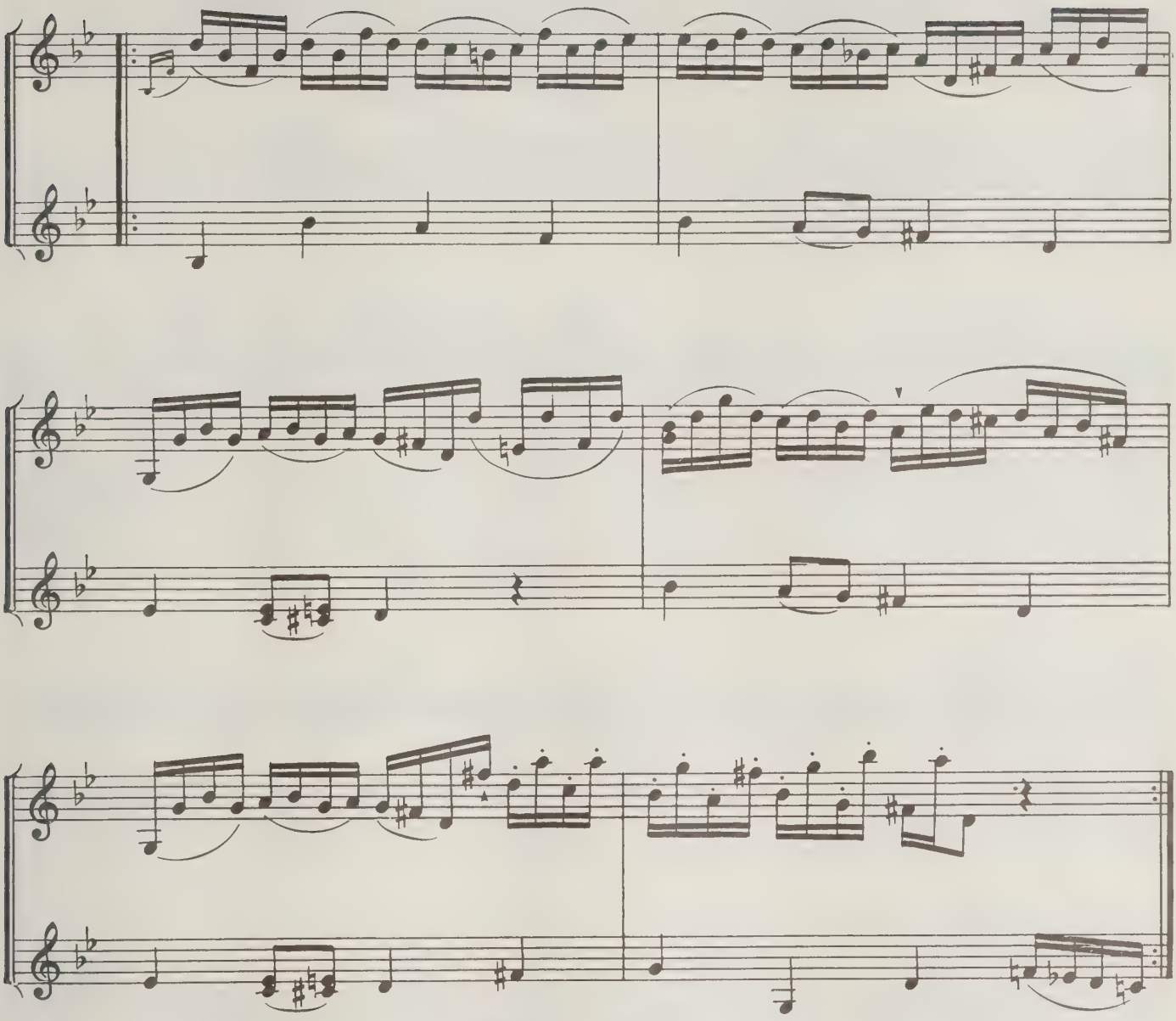




Var. 4
f
3
4 0 4
1.
2.

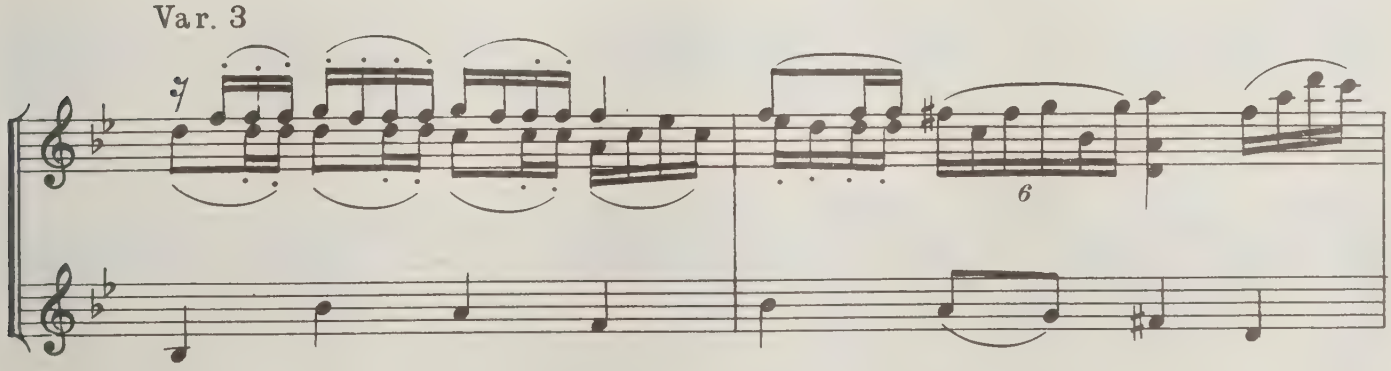
# 6. По горам, по горам

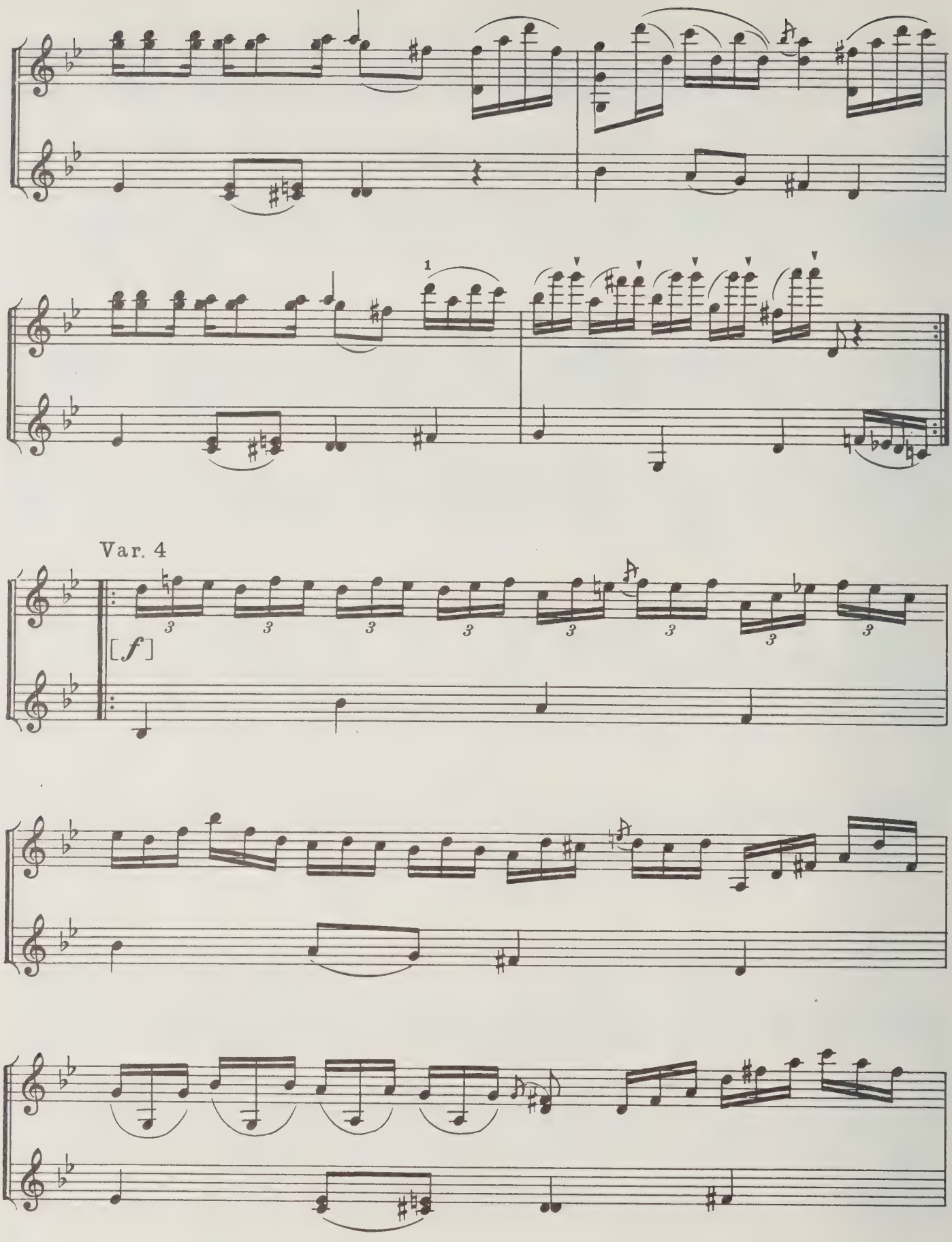


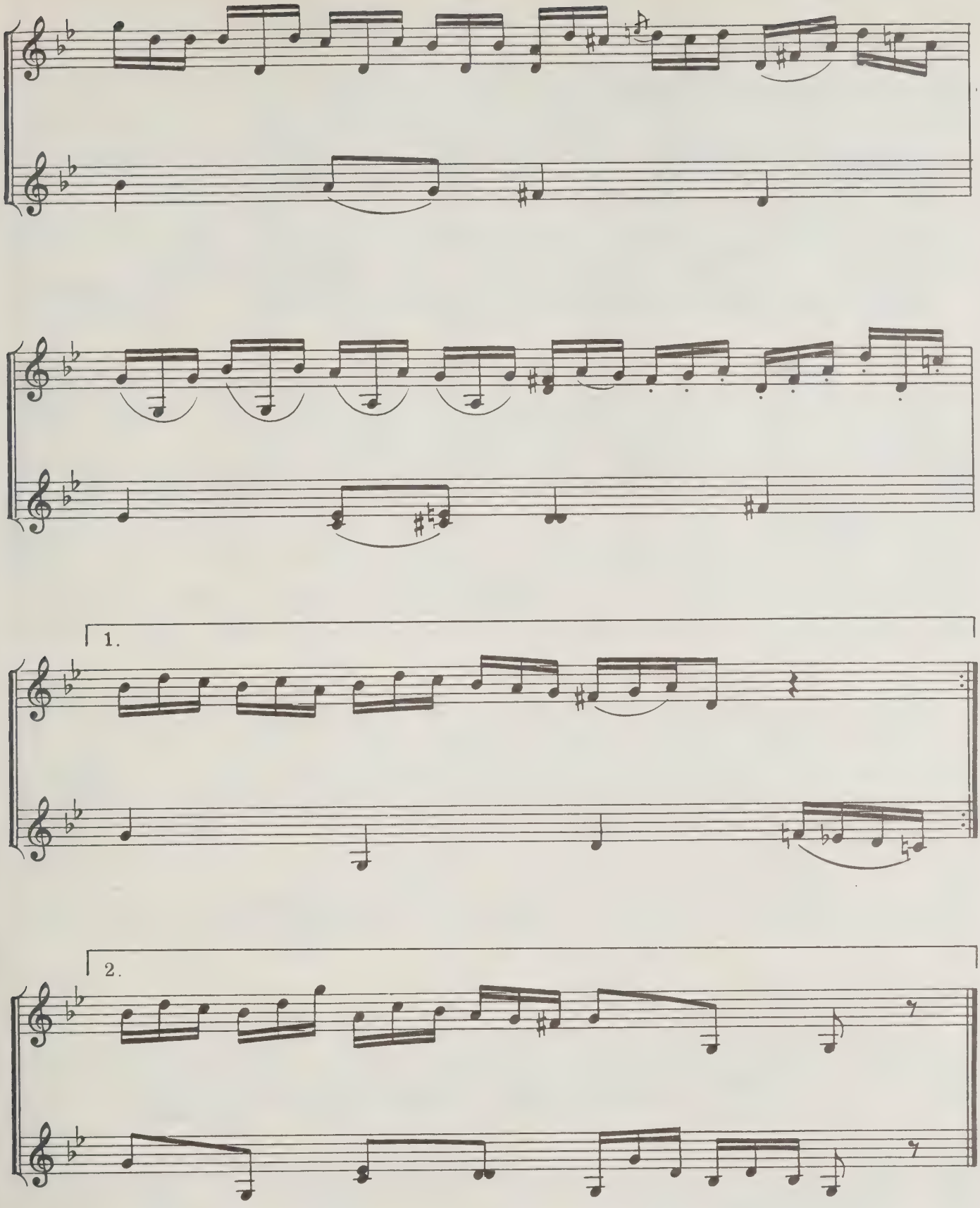
Var. 2



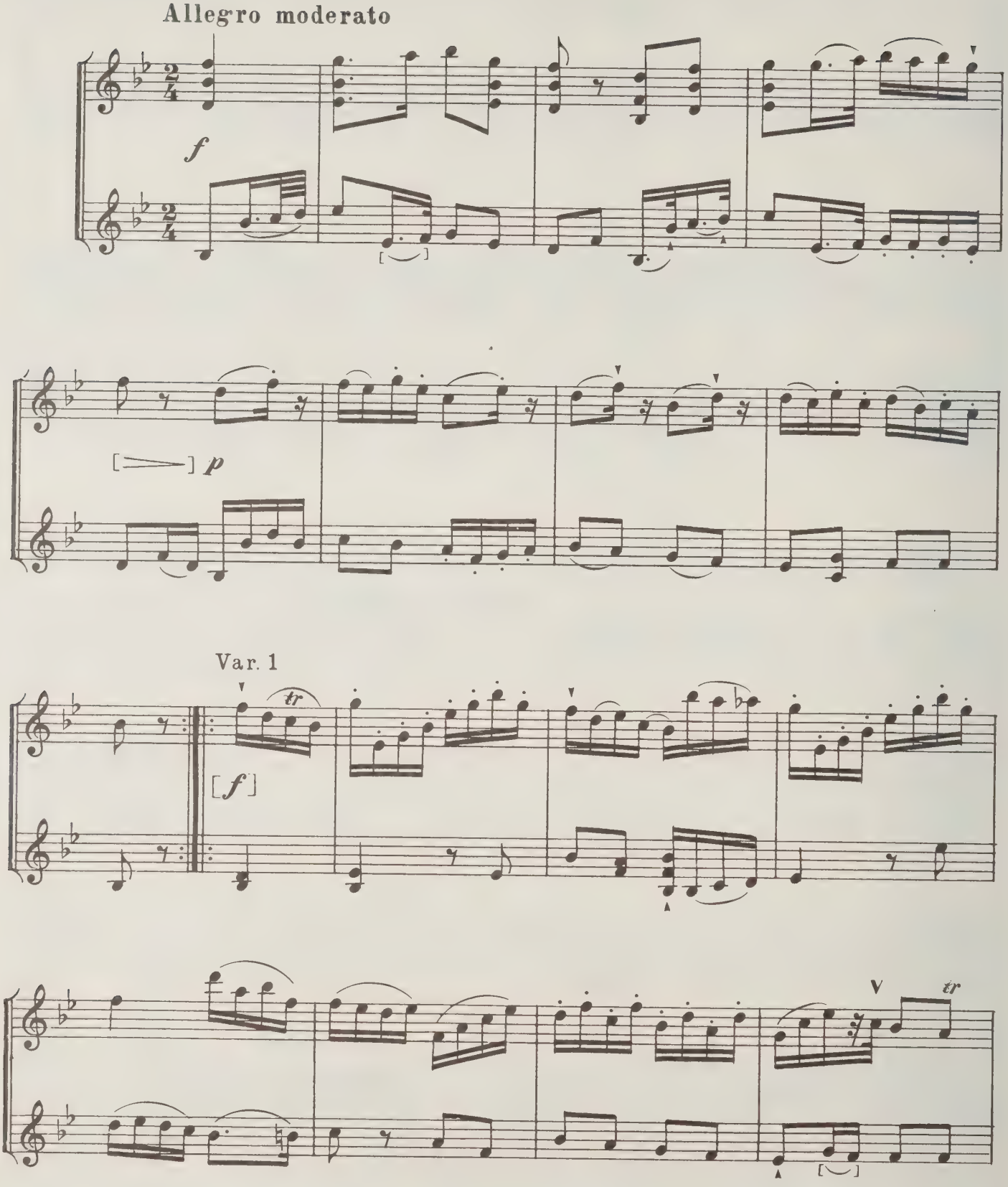
Var. 3



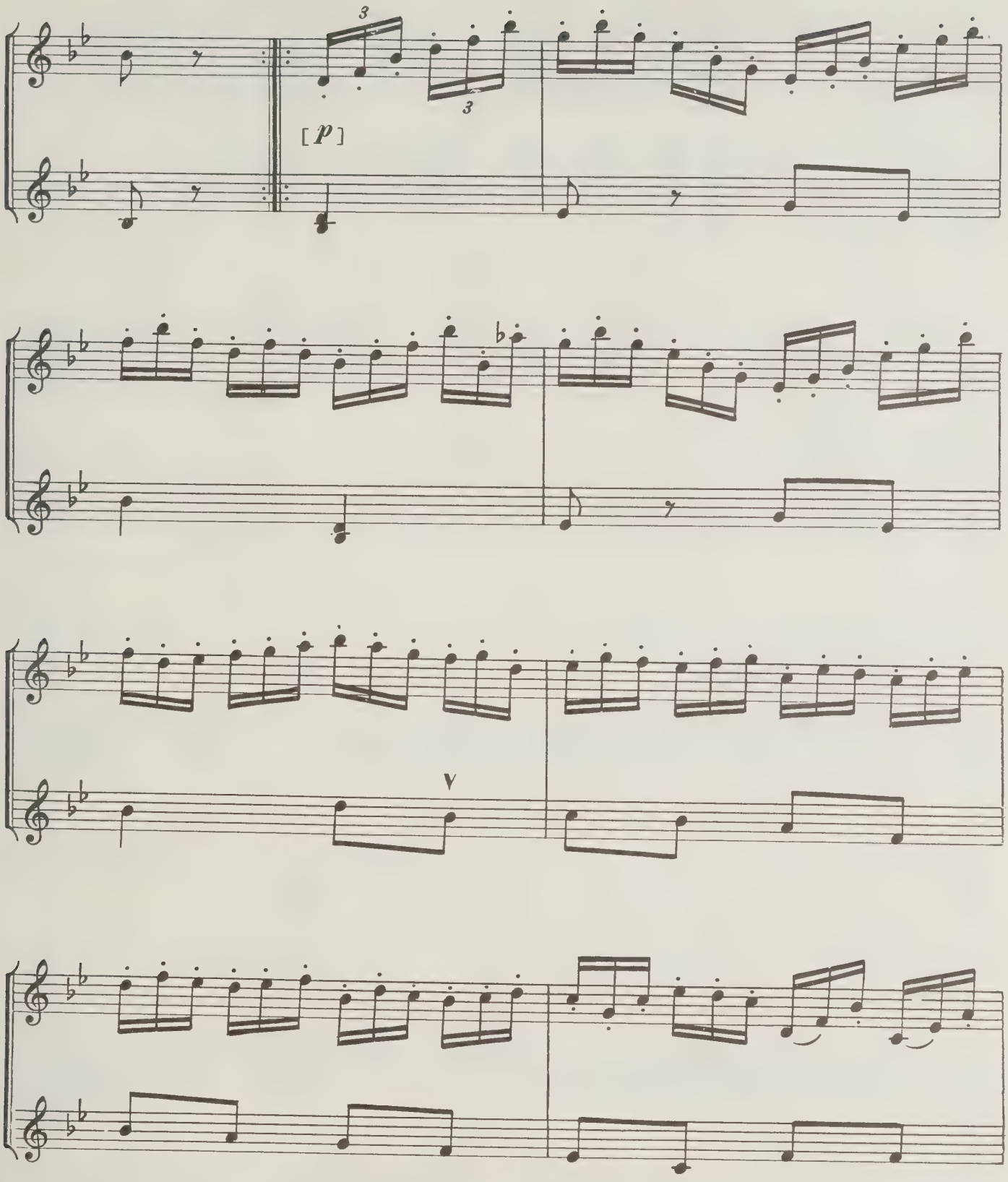

1
Var. 4
[f]


1.
2.

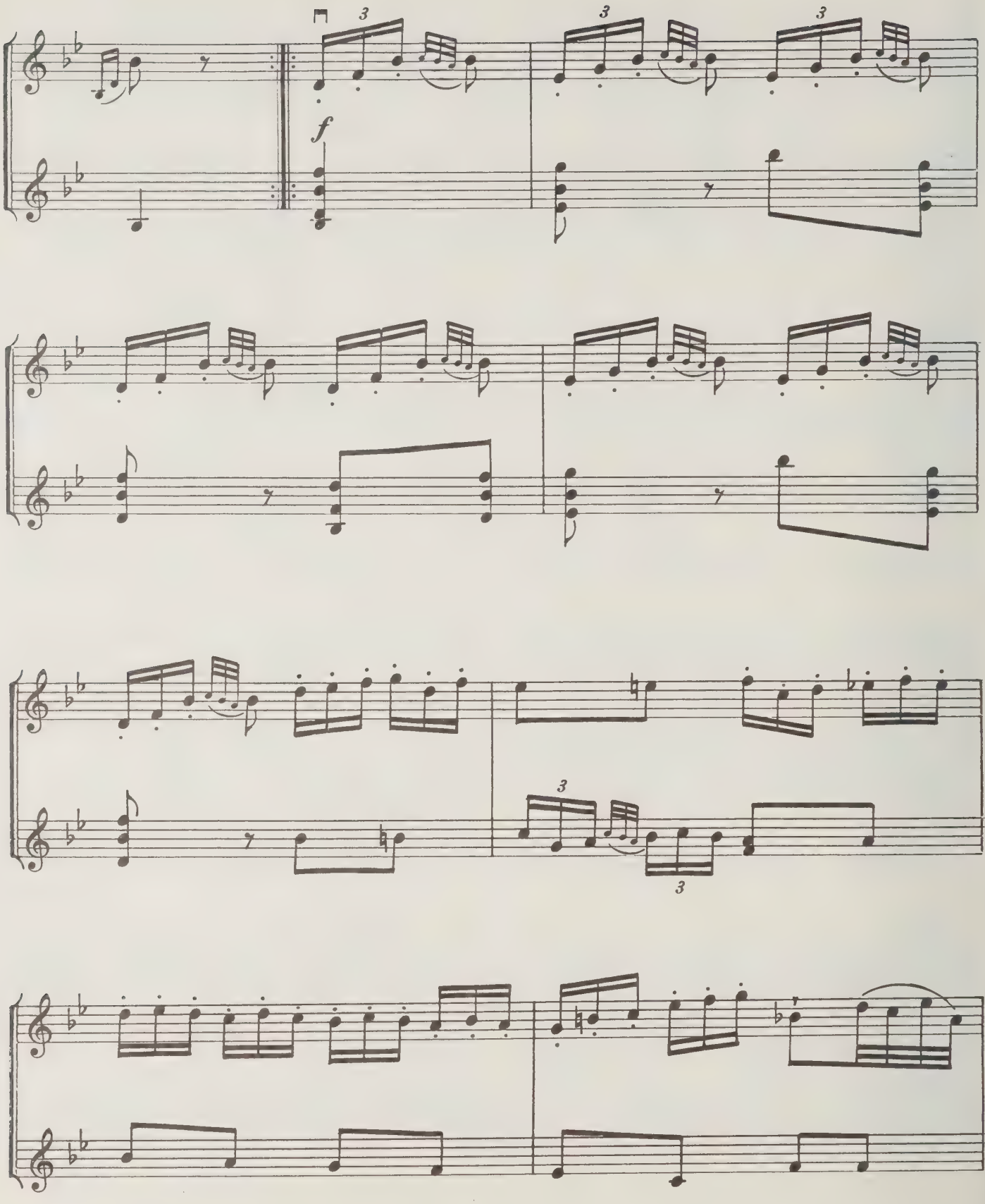
# 7. Как по мосту, мосту

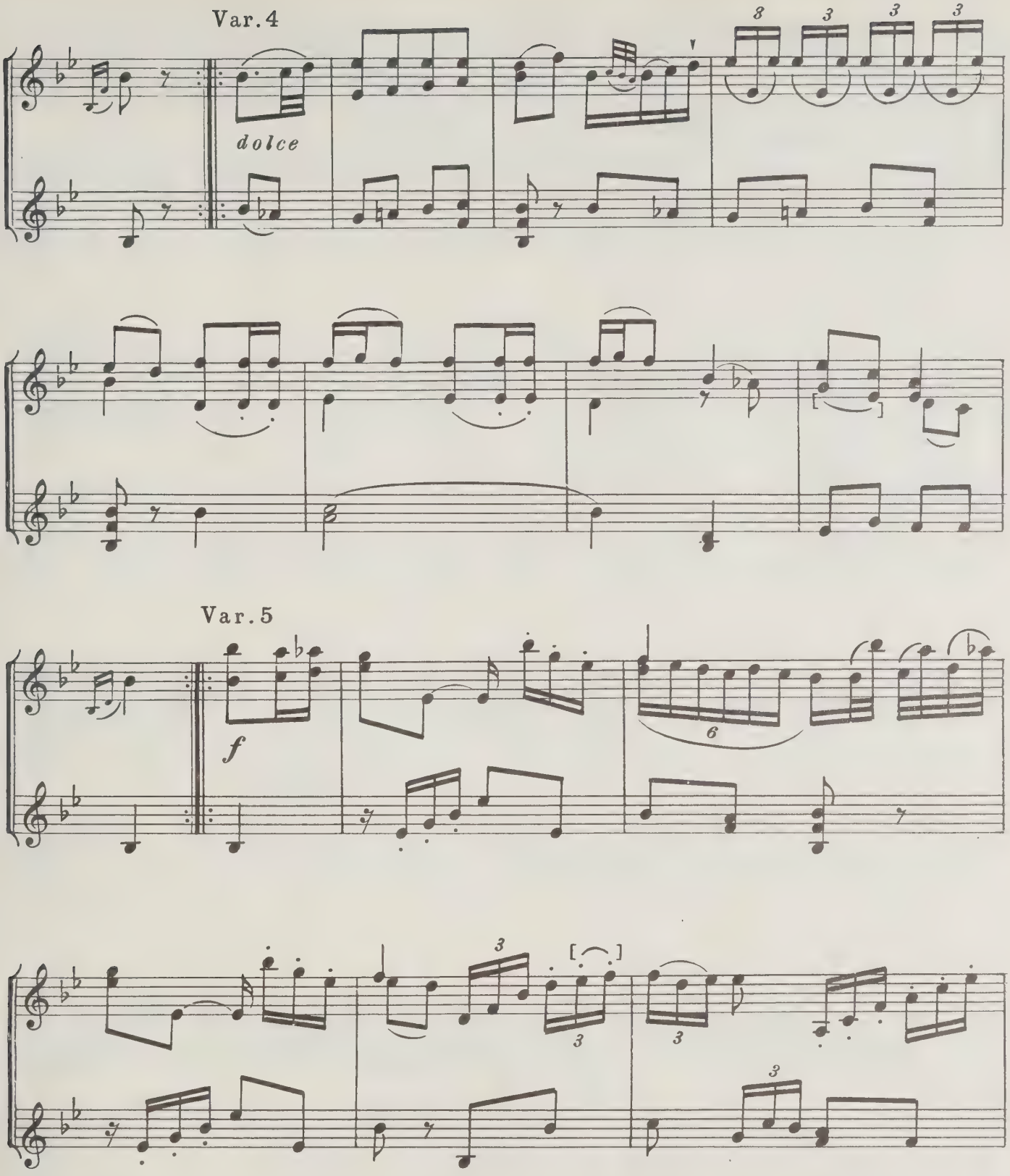


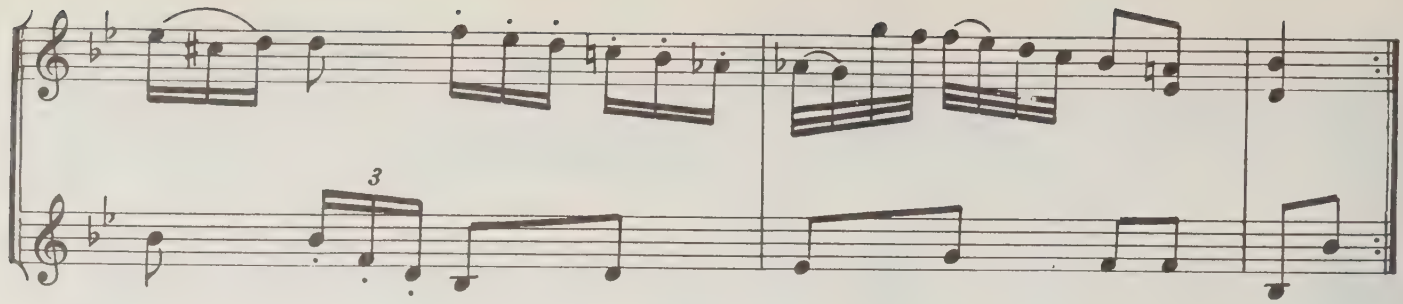
Var. 2



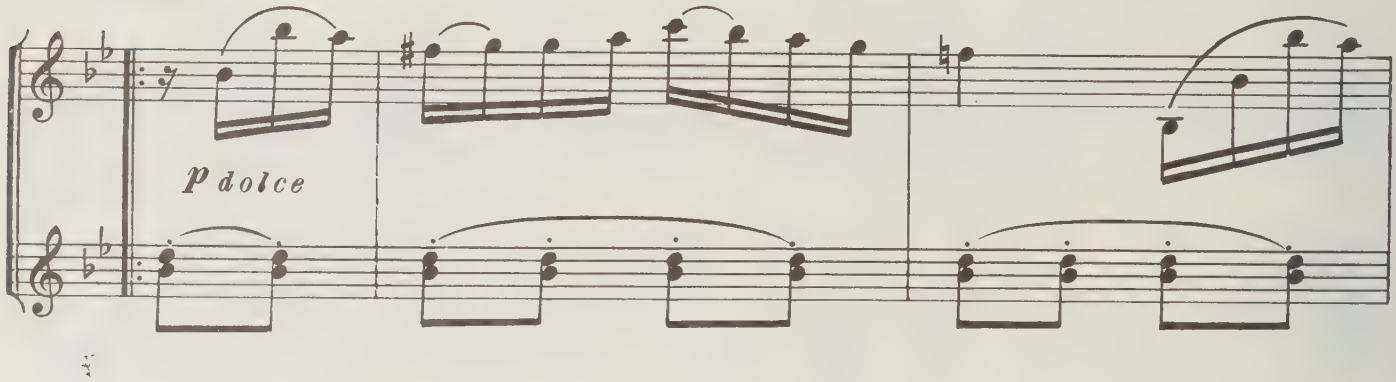
Var. 3

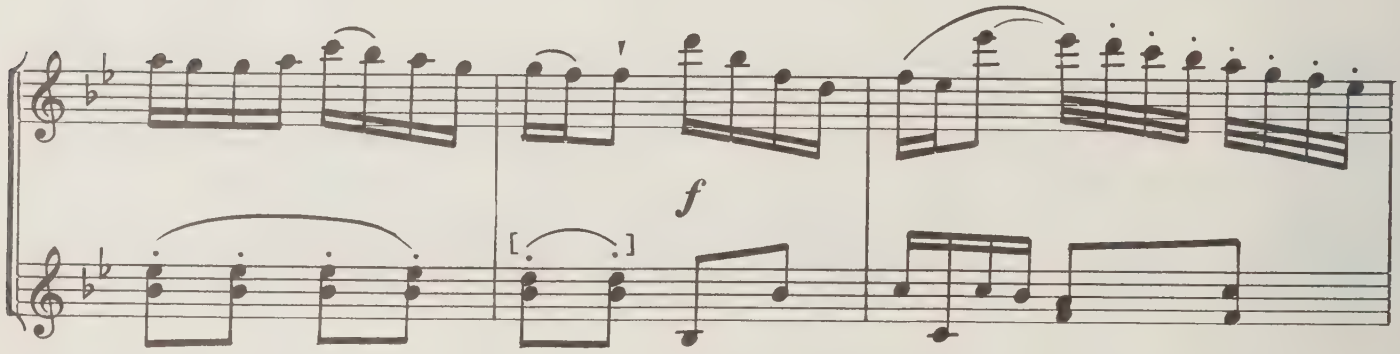


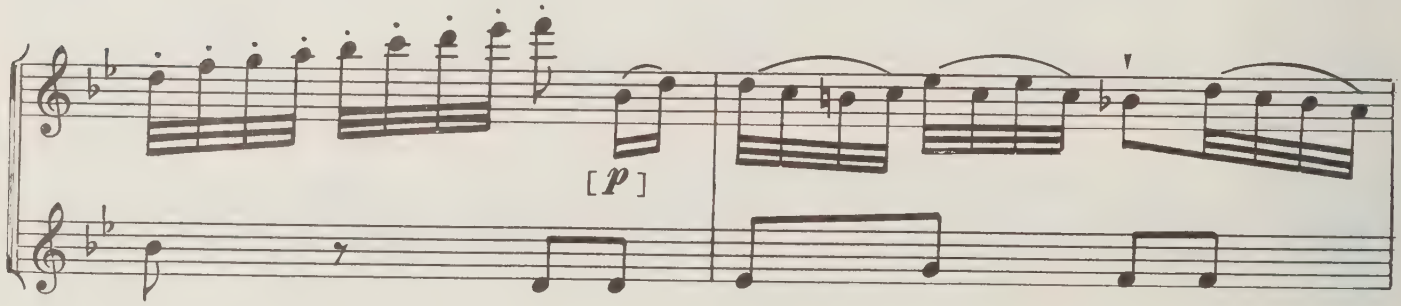

Var. 4
dolce
Var. 5
f



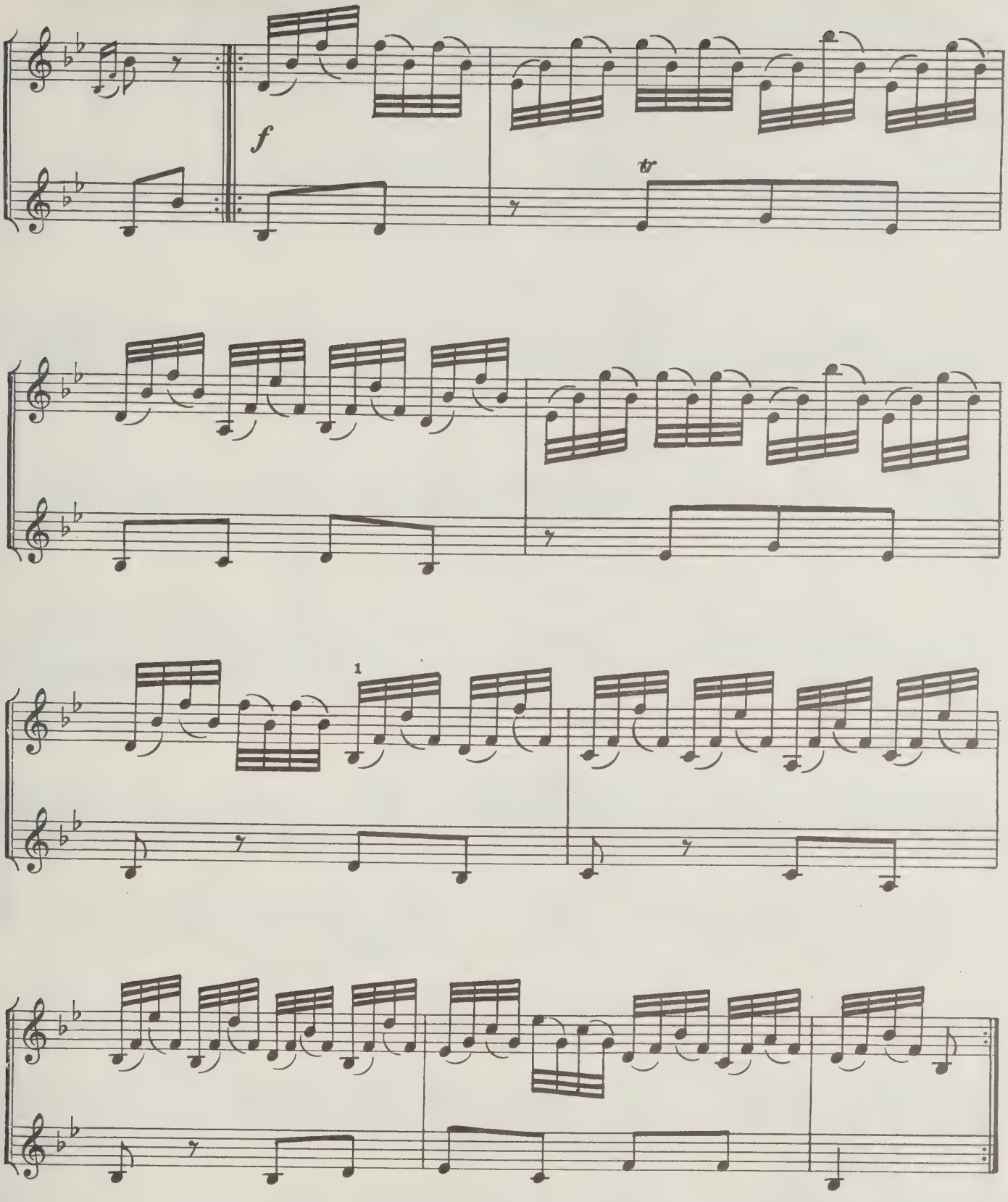

Var. 6



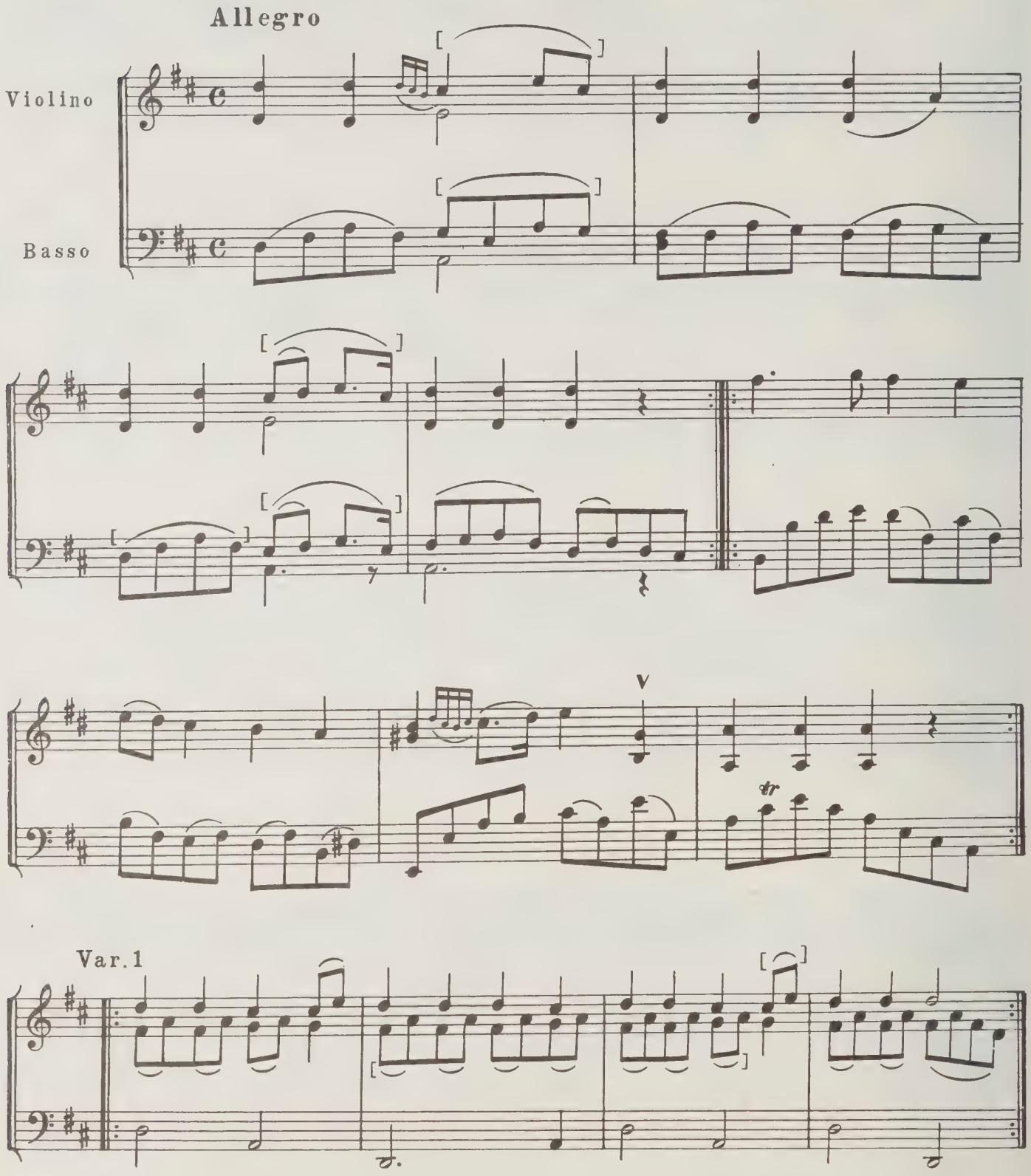



Var. 7

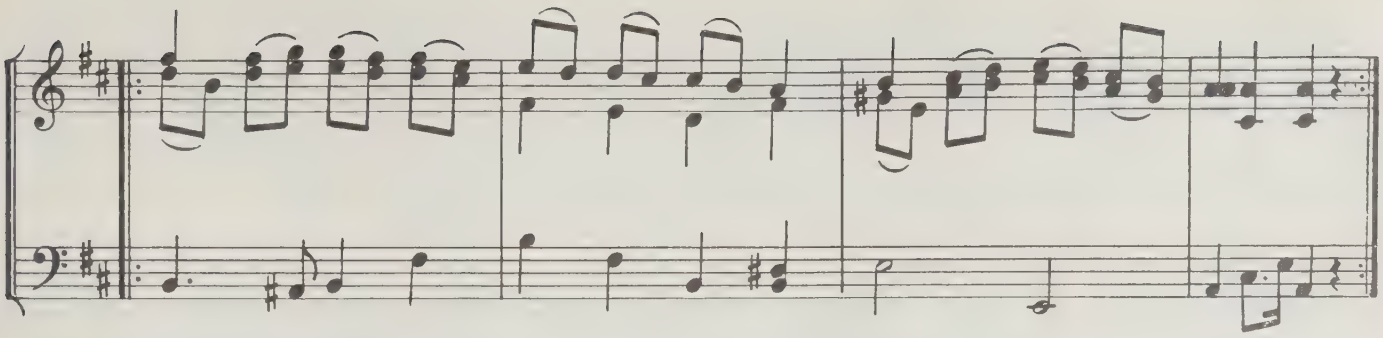


# РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА [1)]

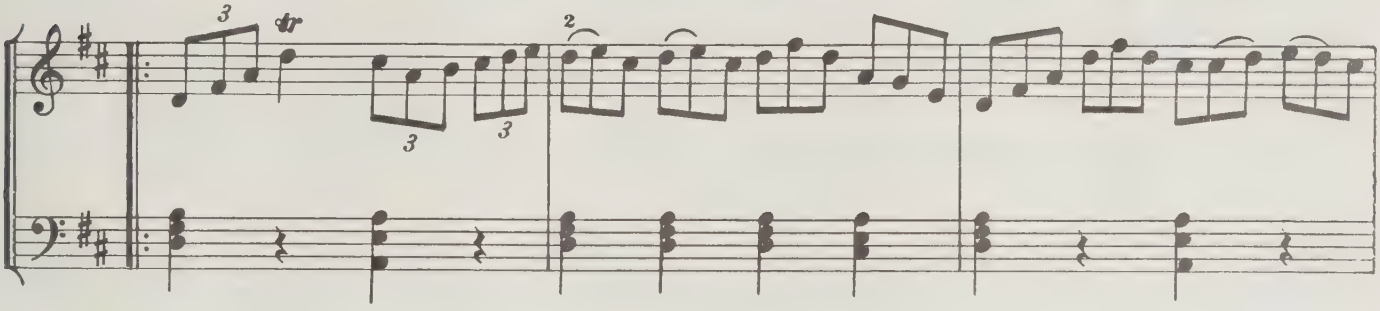
## 1. Косари

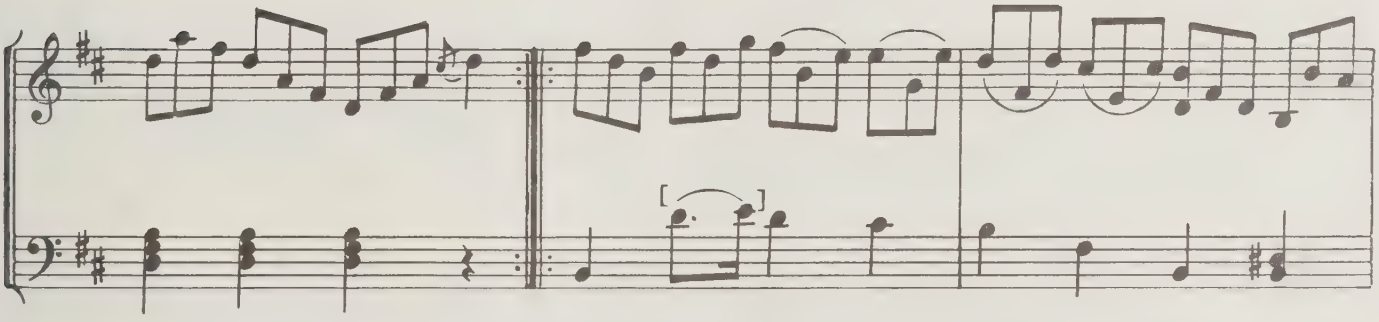


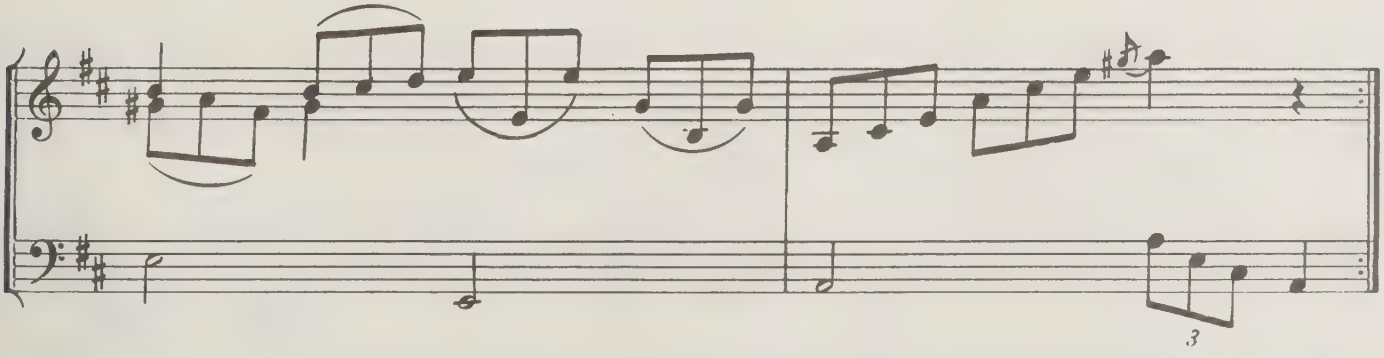

1) См. комментарии, с. 282.



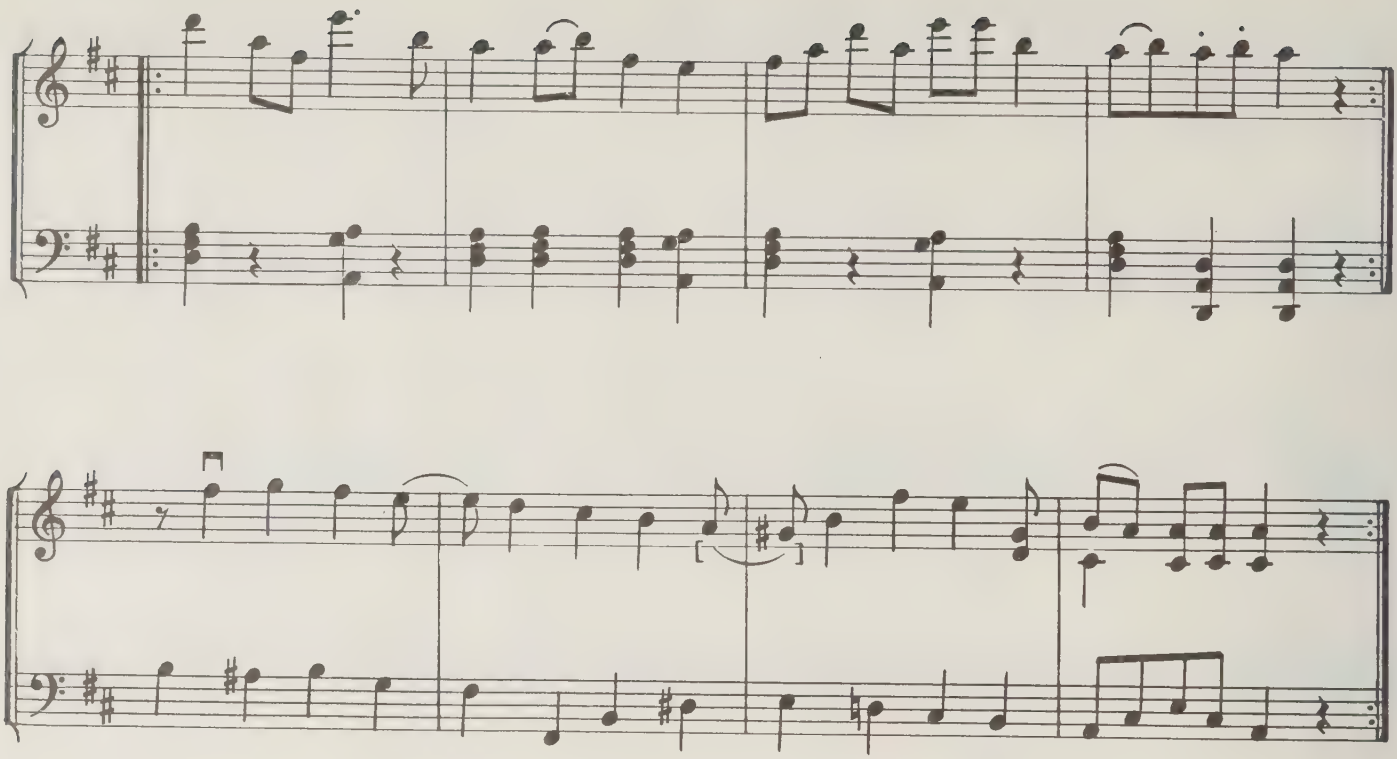
Var. 2



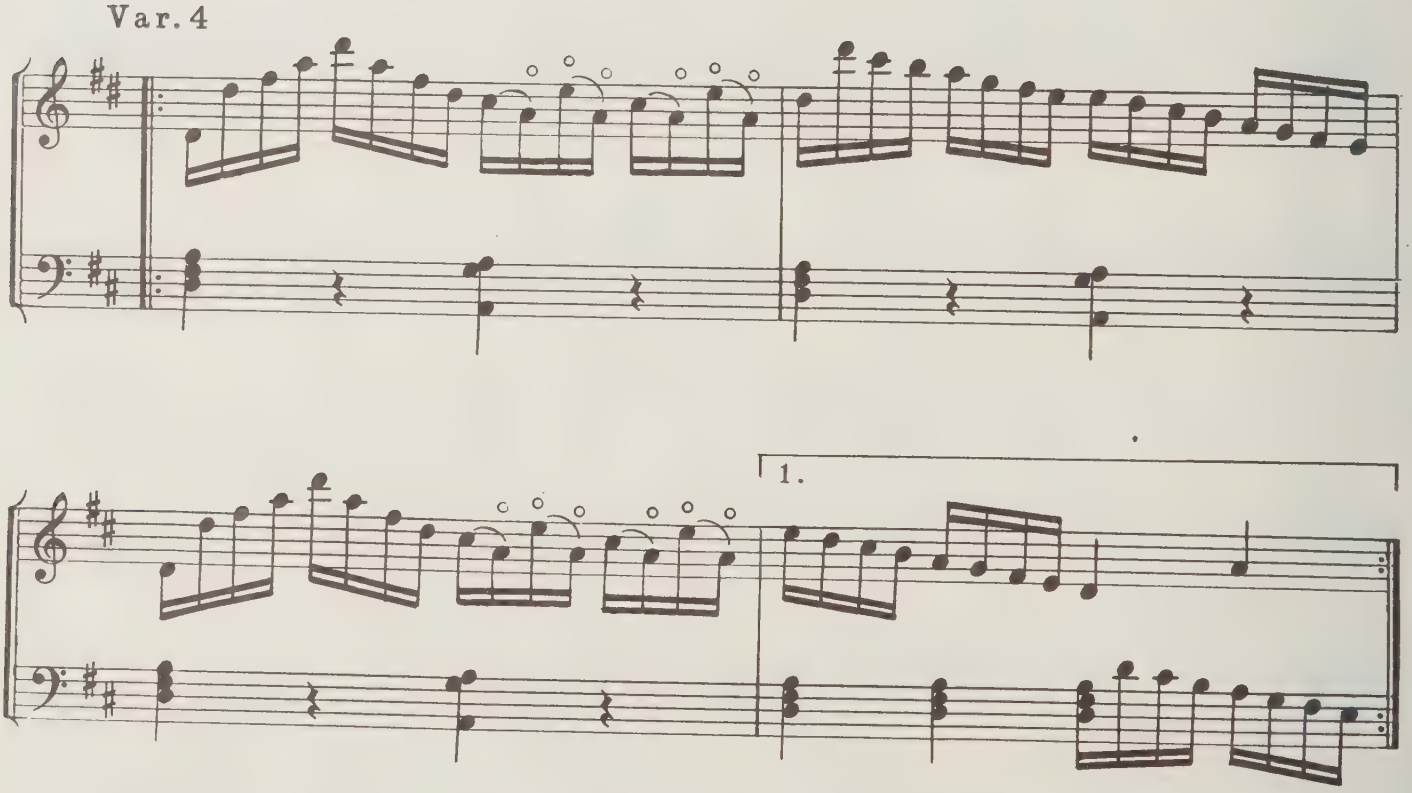


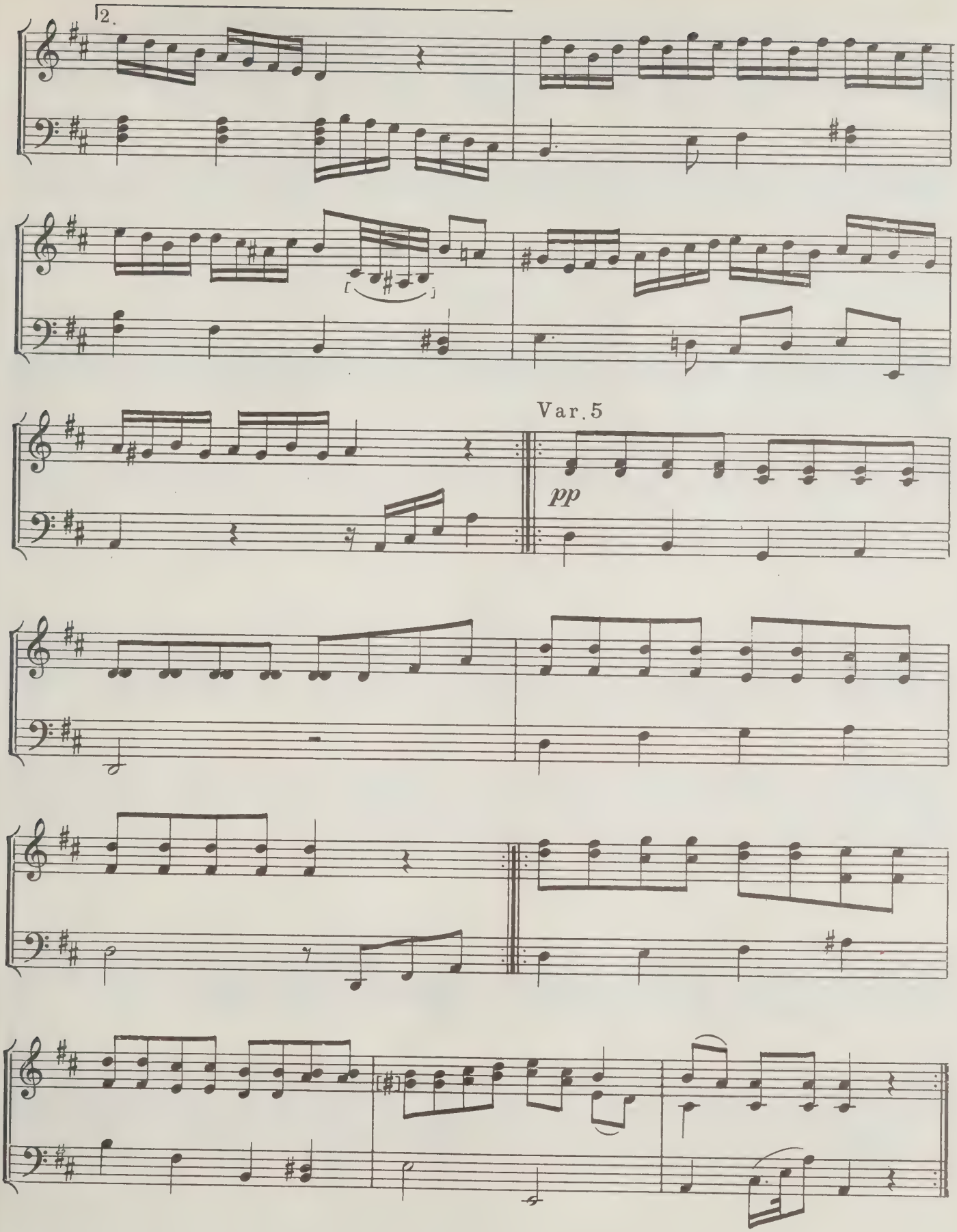


Var. 3

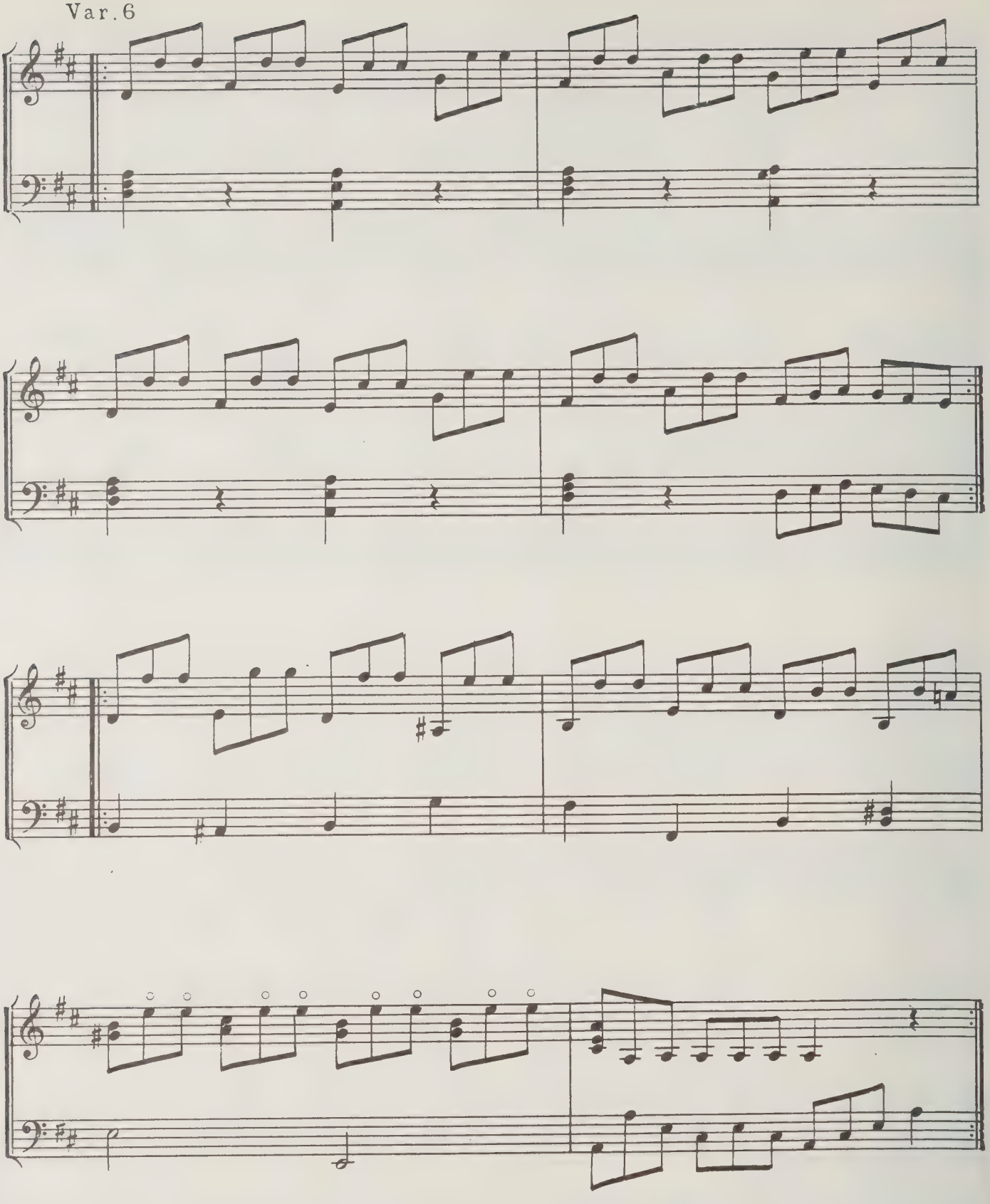


Var. 4




2.
Var. 5
pp

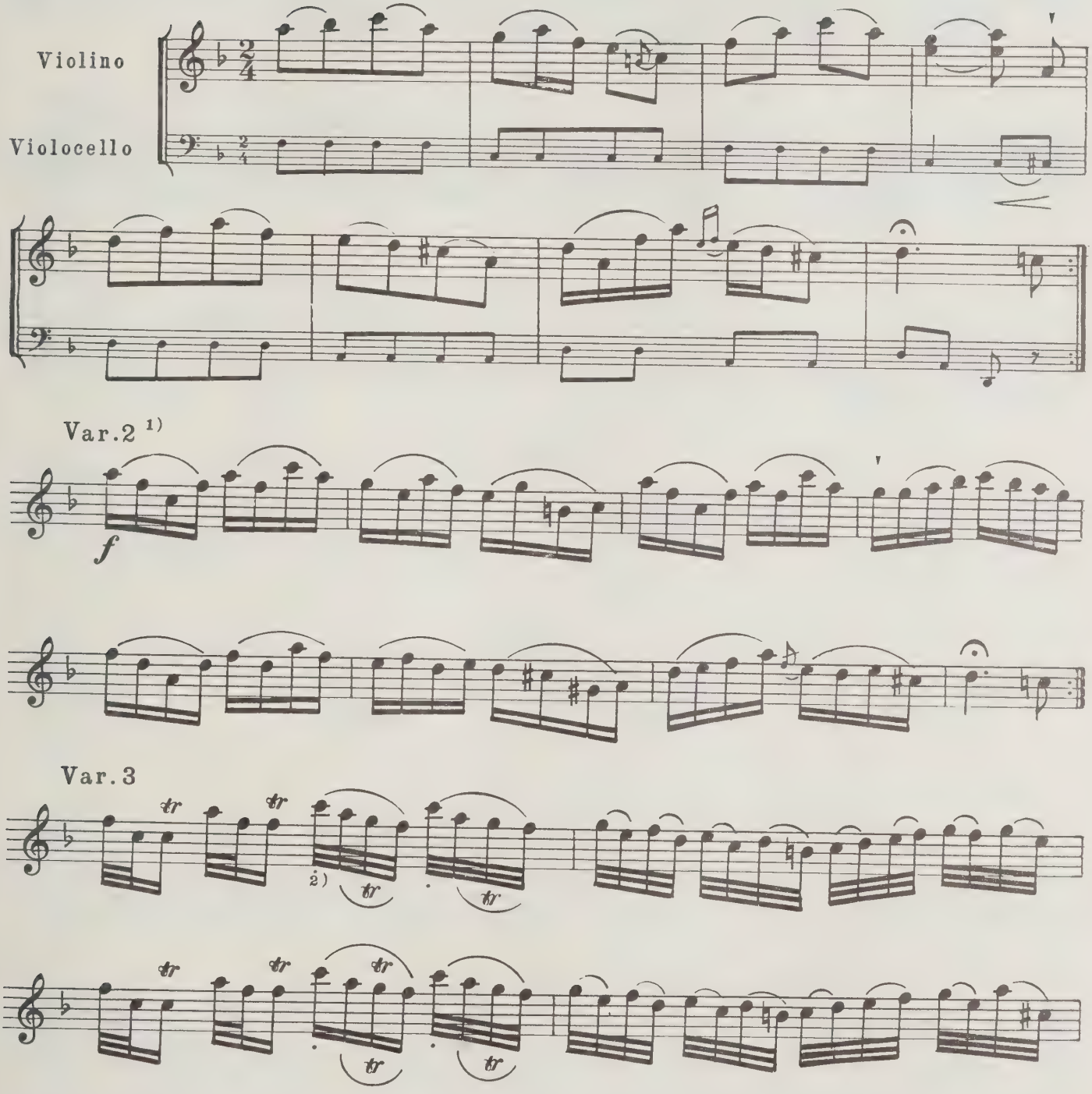
Var. 6



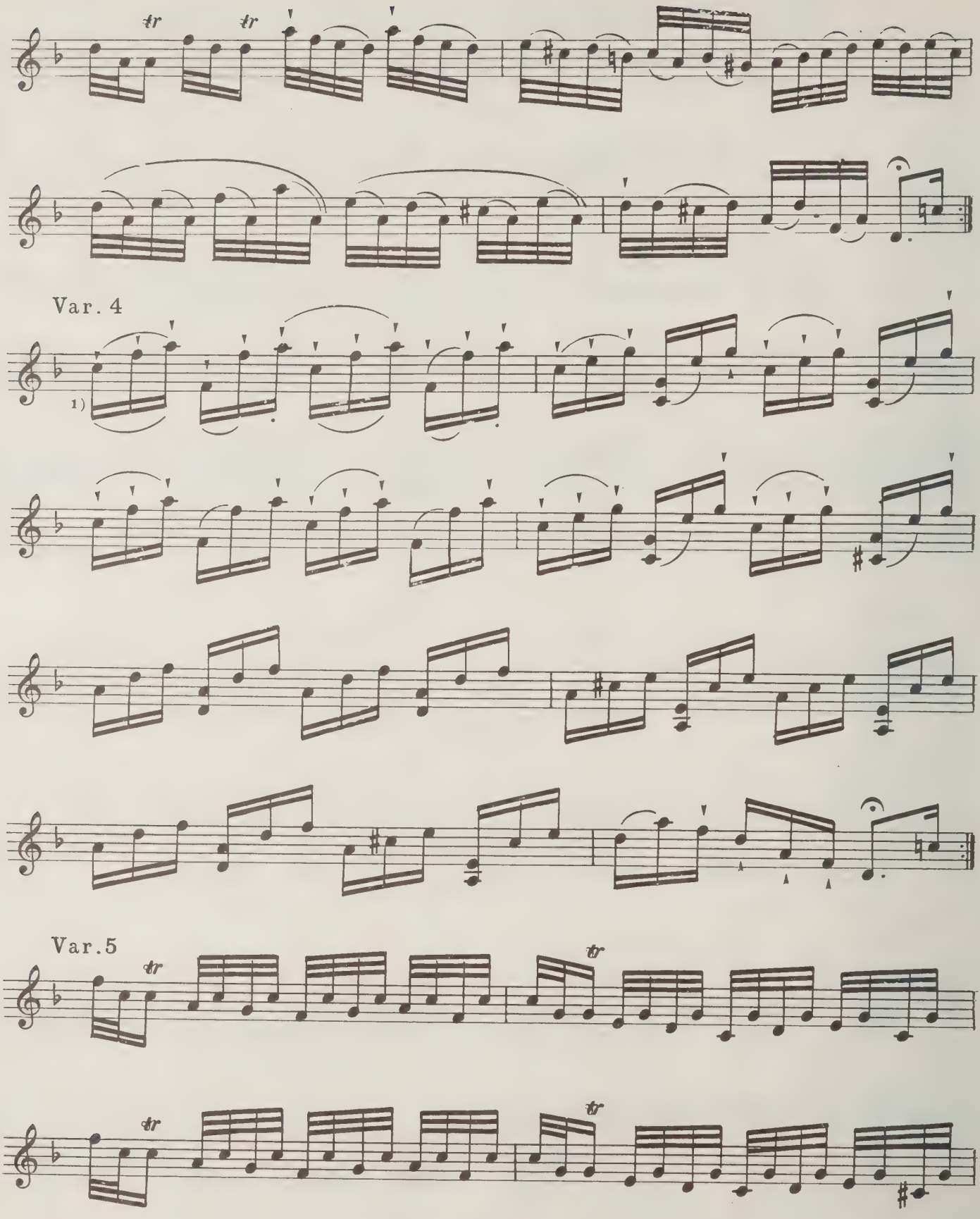
# ДВЕ РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ

Op. 4

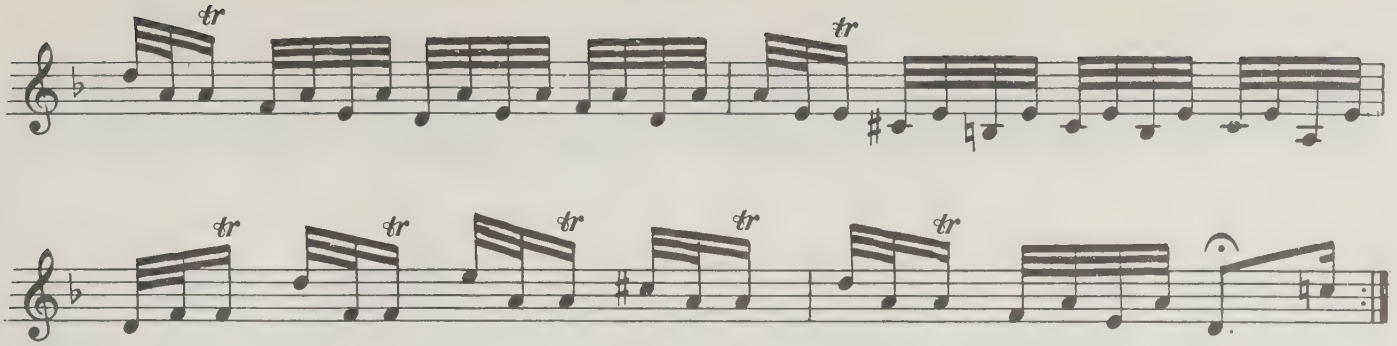
## 1. При долинушке (Калинушка)




1) Нумерация вариаций со 2-й по 40-ю дана по оригиналу.
2) Снизу здесь и в т. 3 даны штрихи и трели по рукописной копии.

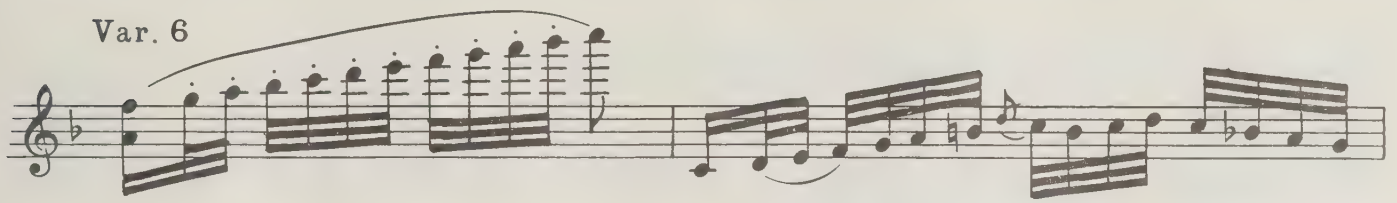


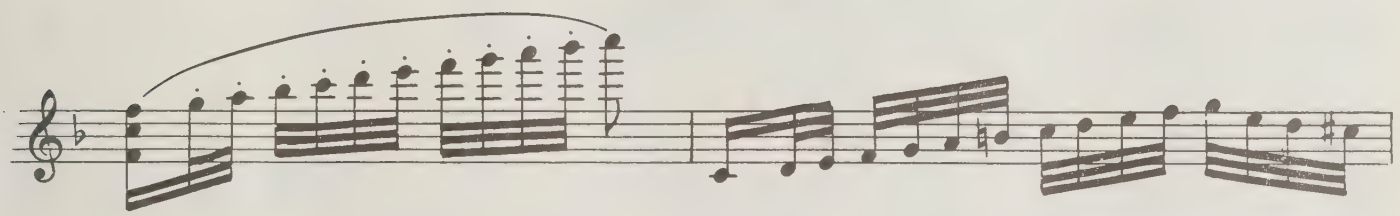

1) Снизу указан вариант штрихов по рукописной копии.

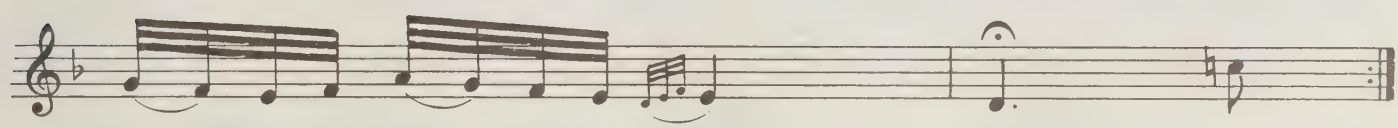




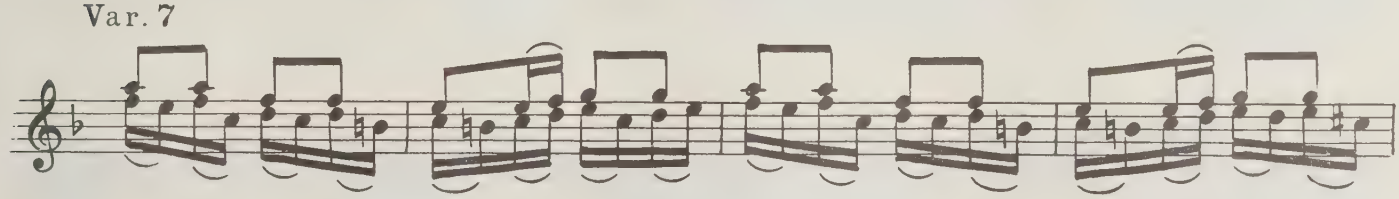
Var. 6

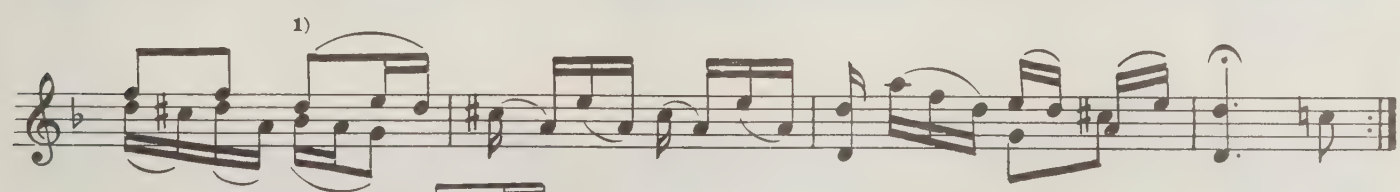




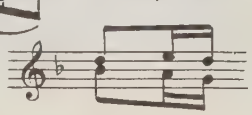


Var. 7

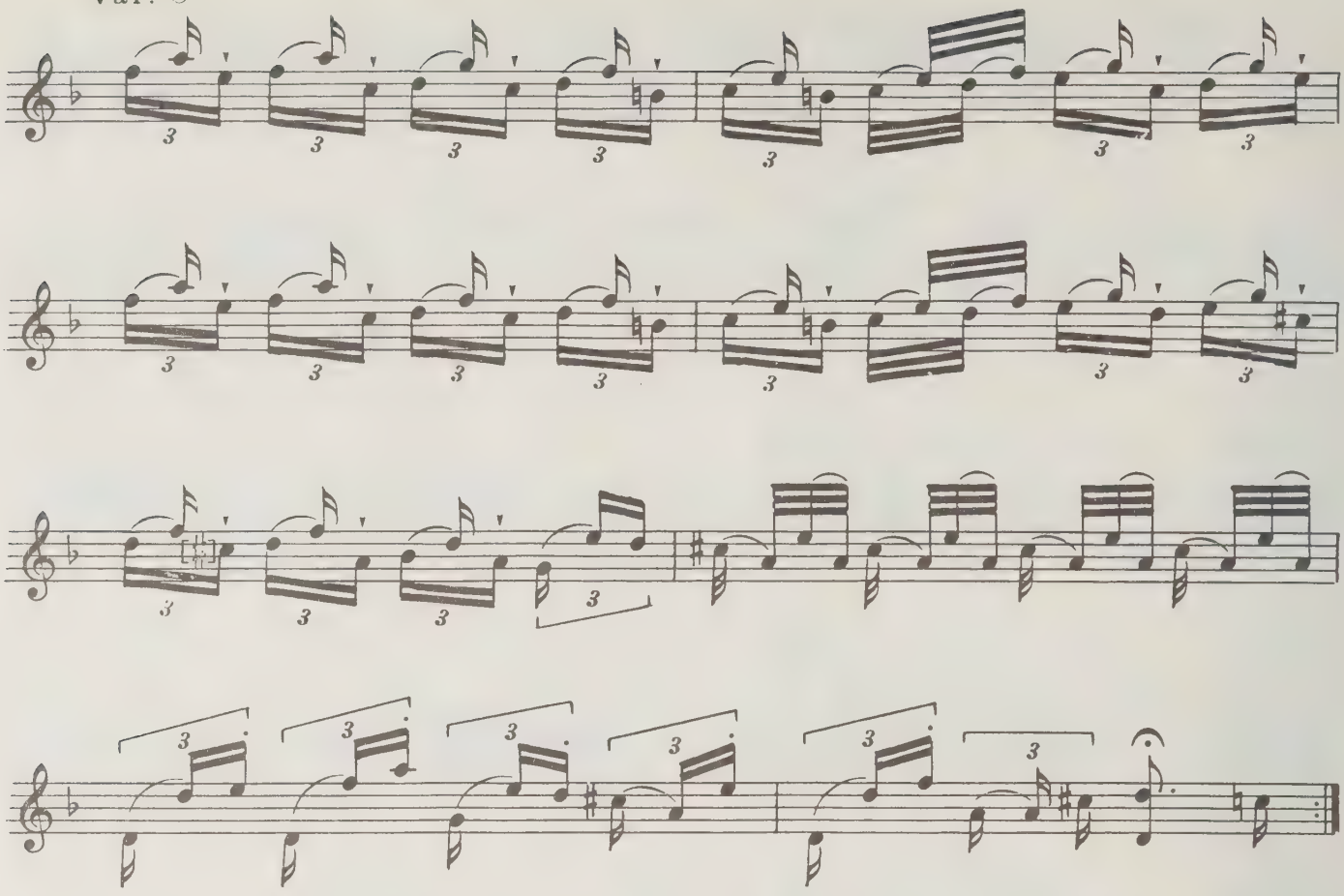




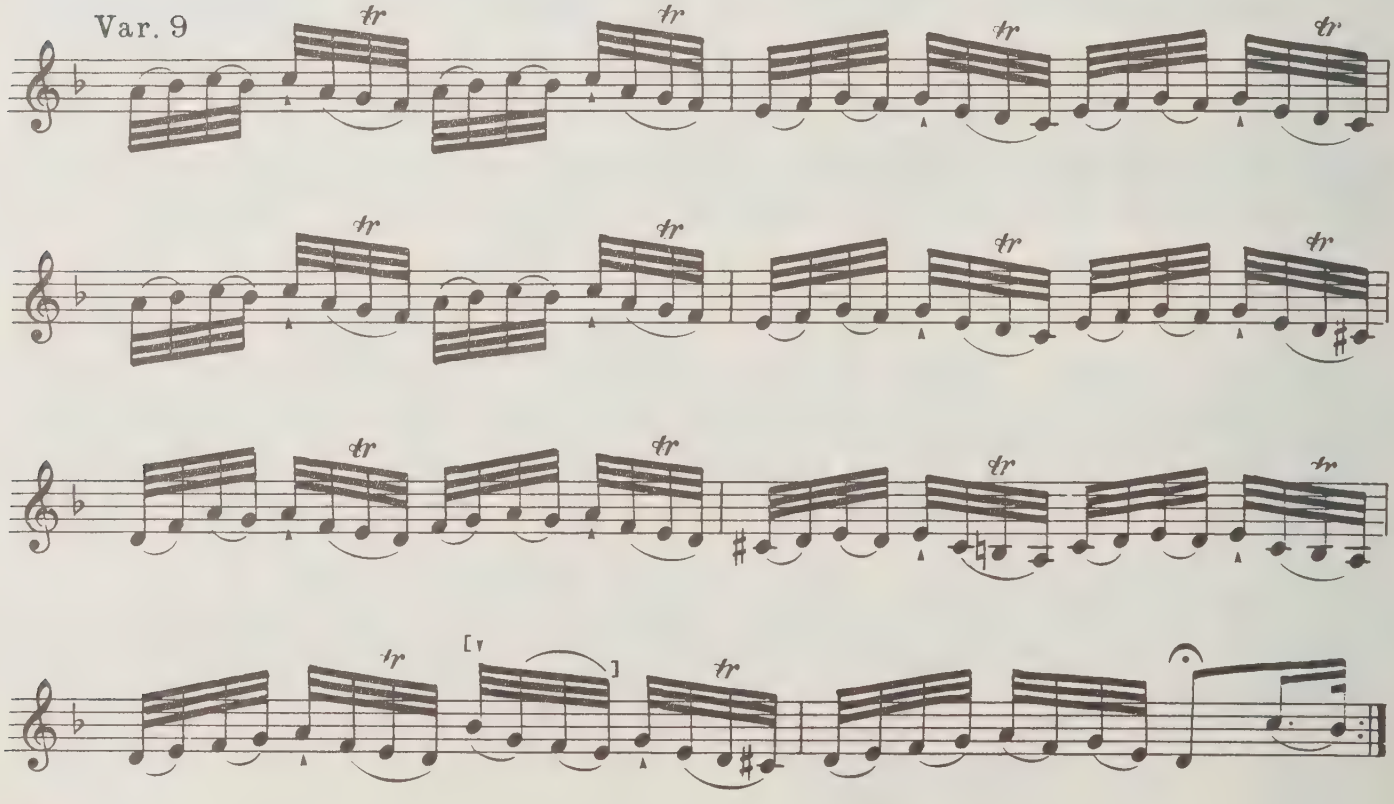

1) В рукописной копии:

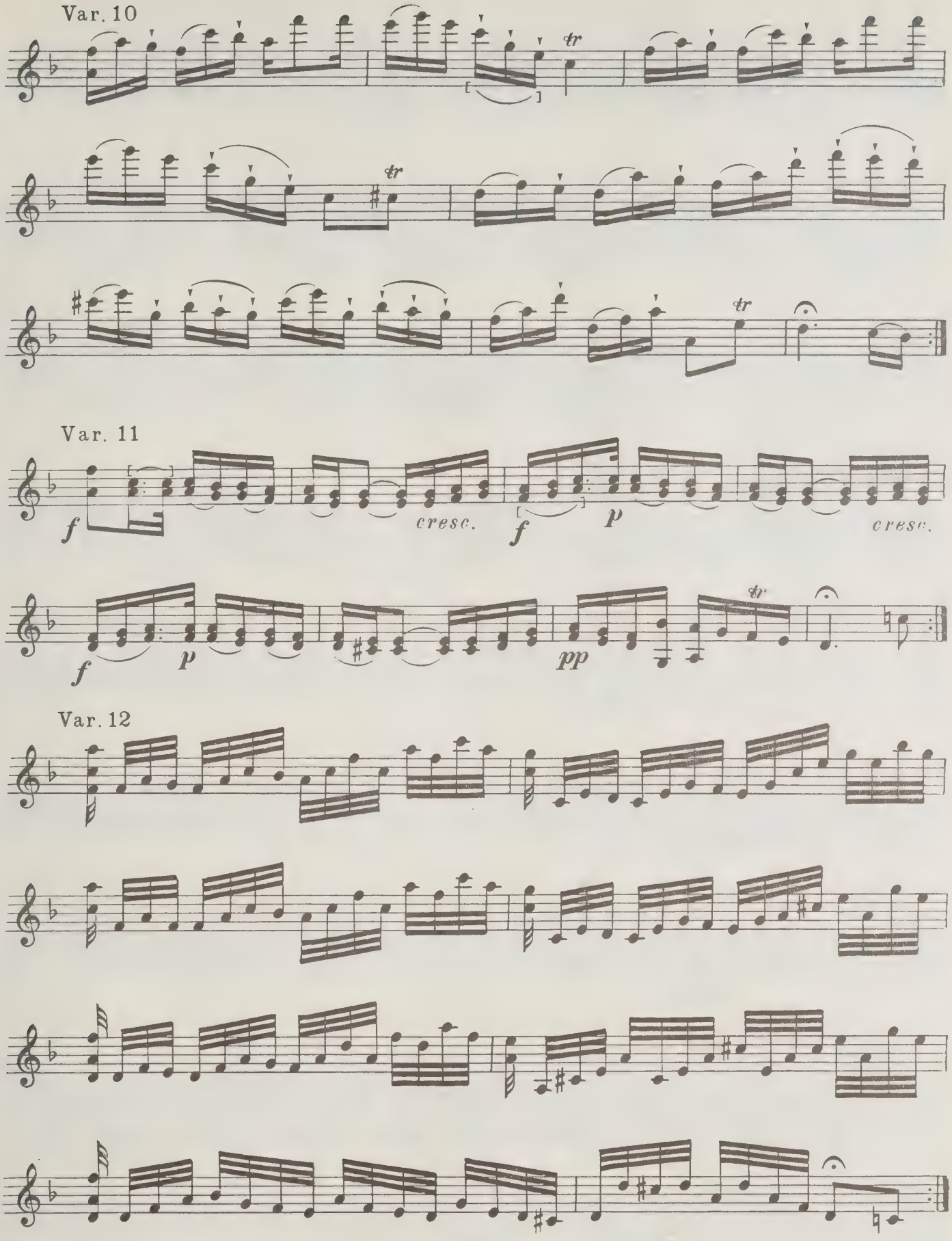


Var. 8

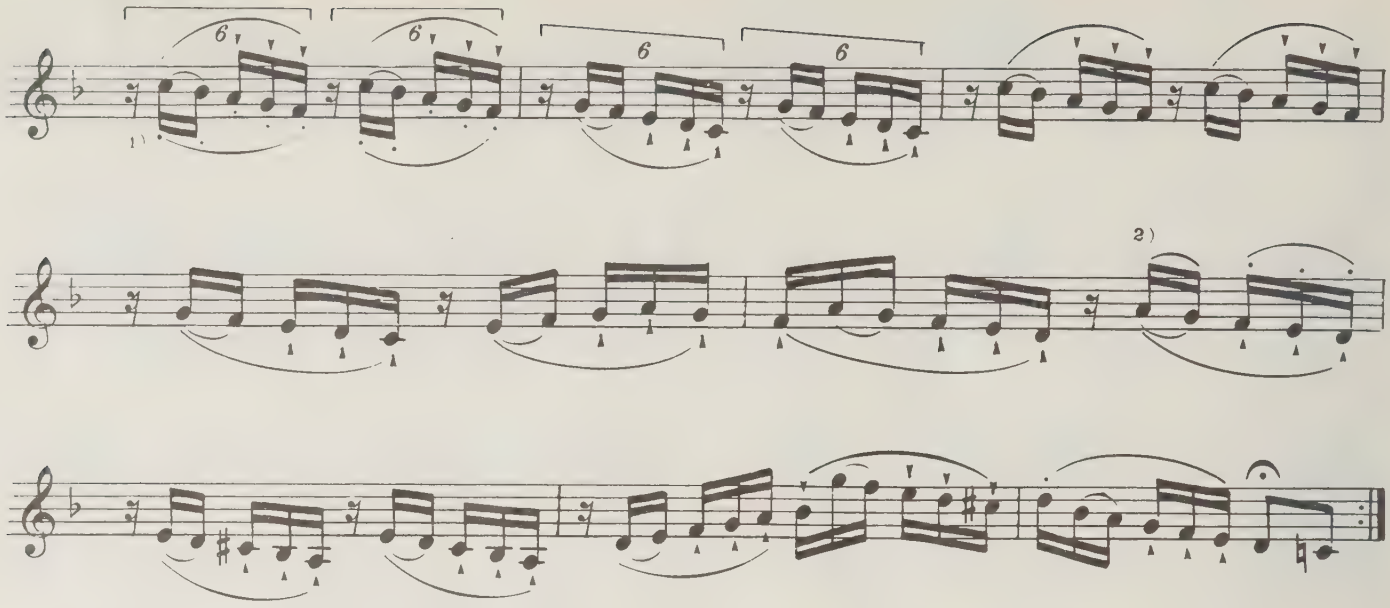


Var. 9

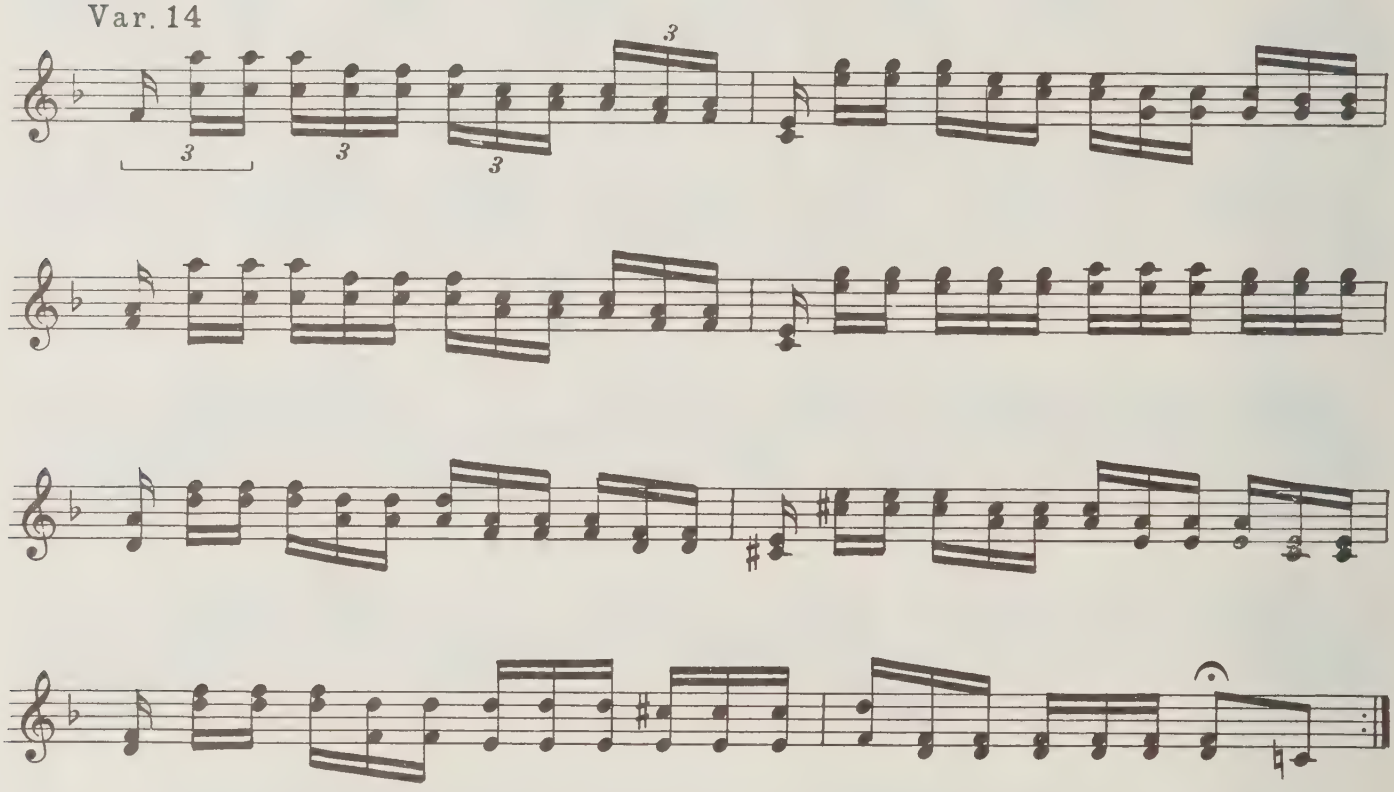



Var. 10
tr
tr
tr
Var. 11
f
cresc.
f
p
cresc.
f
p
pp
tr
Var. 12

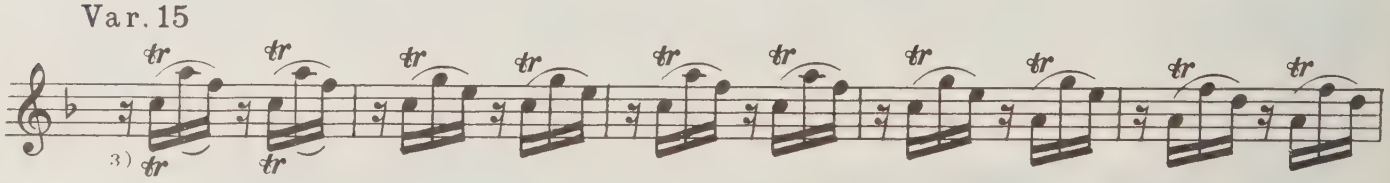
Var. 13



Var. 14



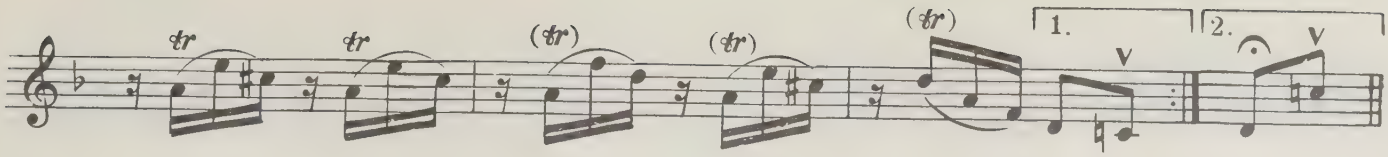
Var. 15



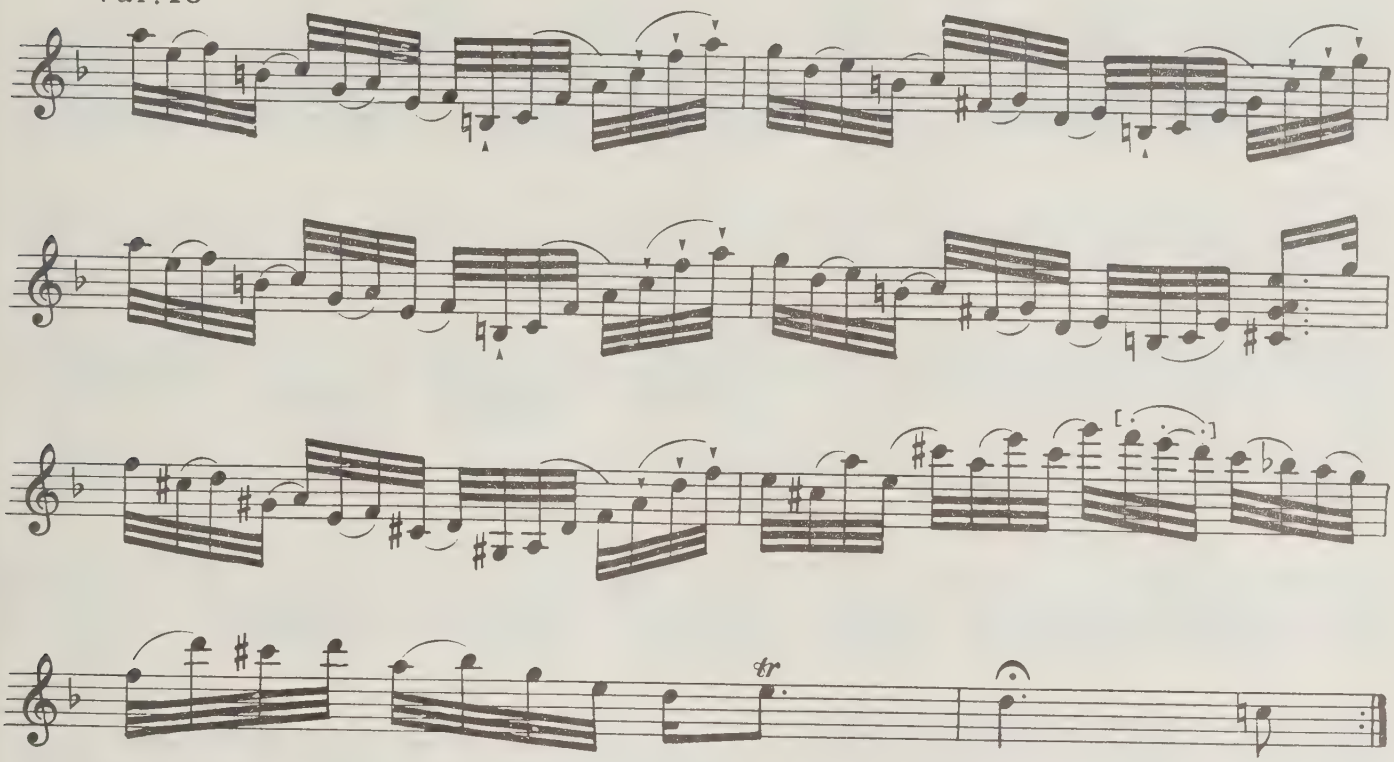
1) Снизу лиги и точки даны по рукописной копии.

2) Сверху лиги и точки даны по рукописной копии.

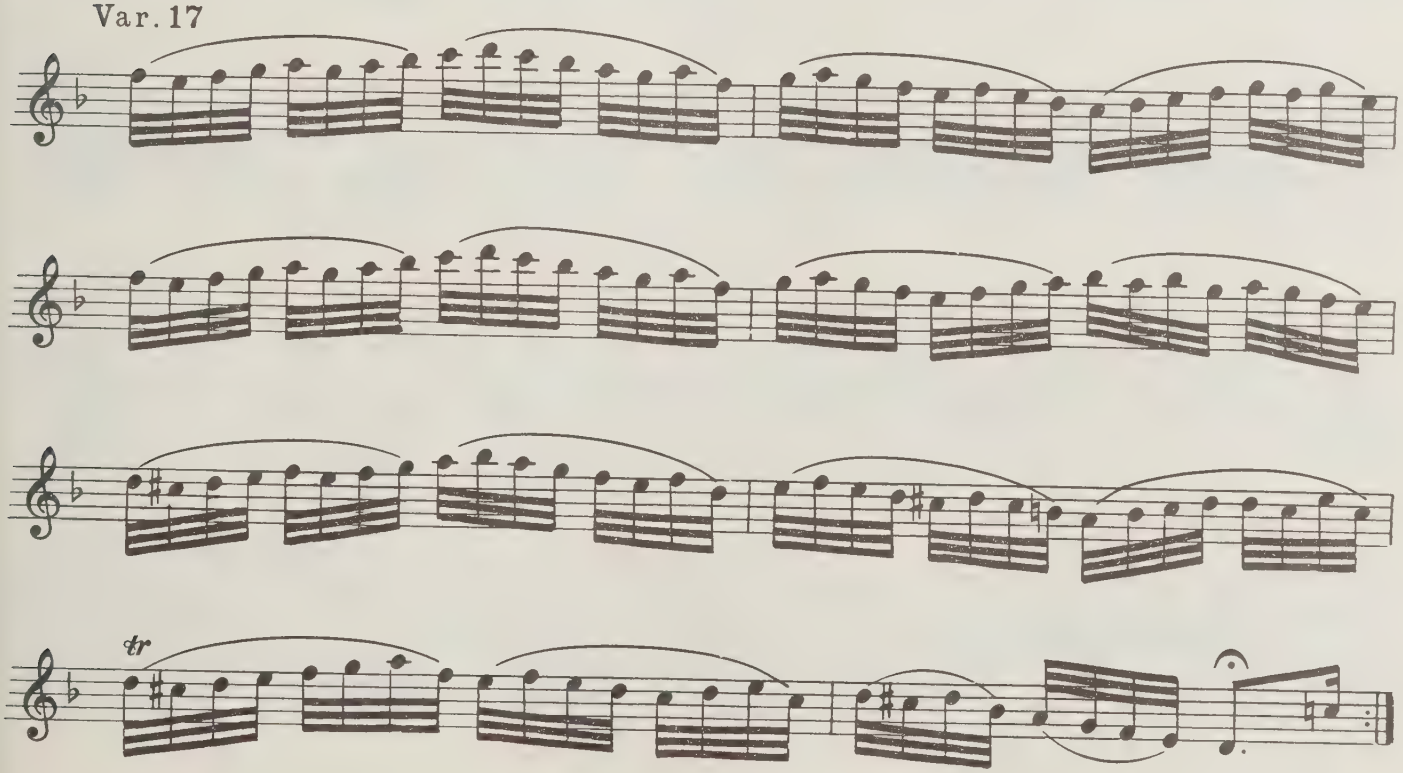
3) Снизу – штрихи по рукописной копии.



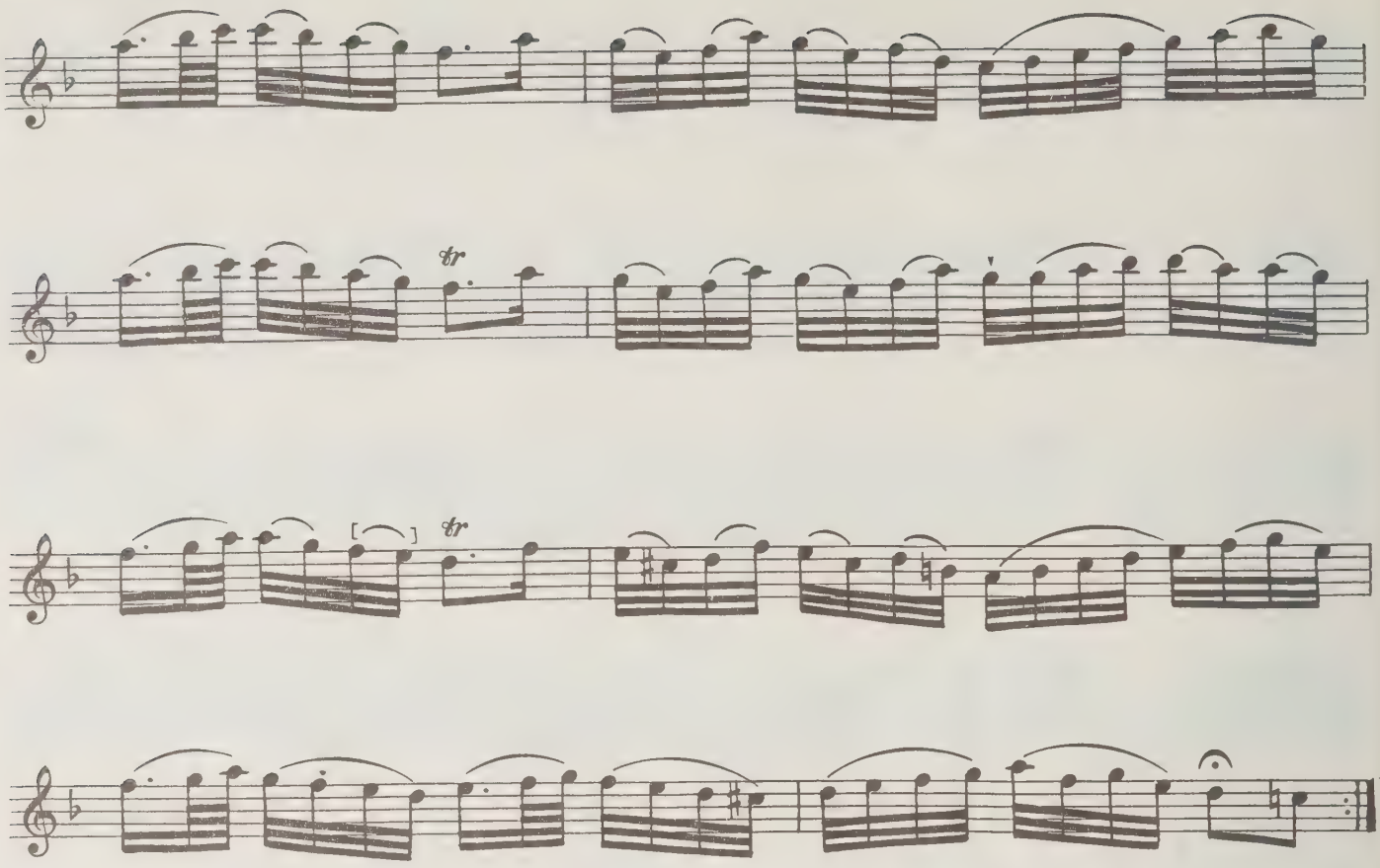

Var. 16



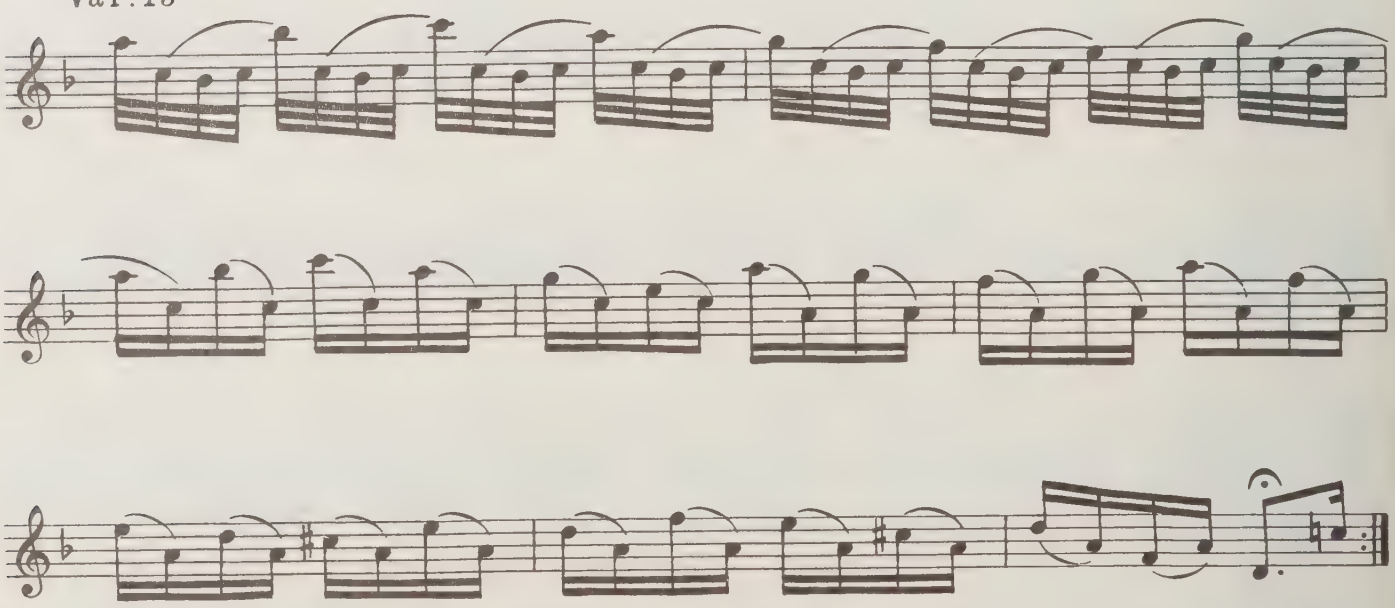

Var. 17



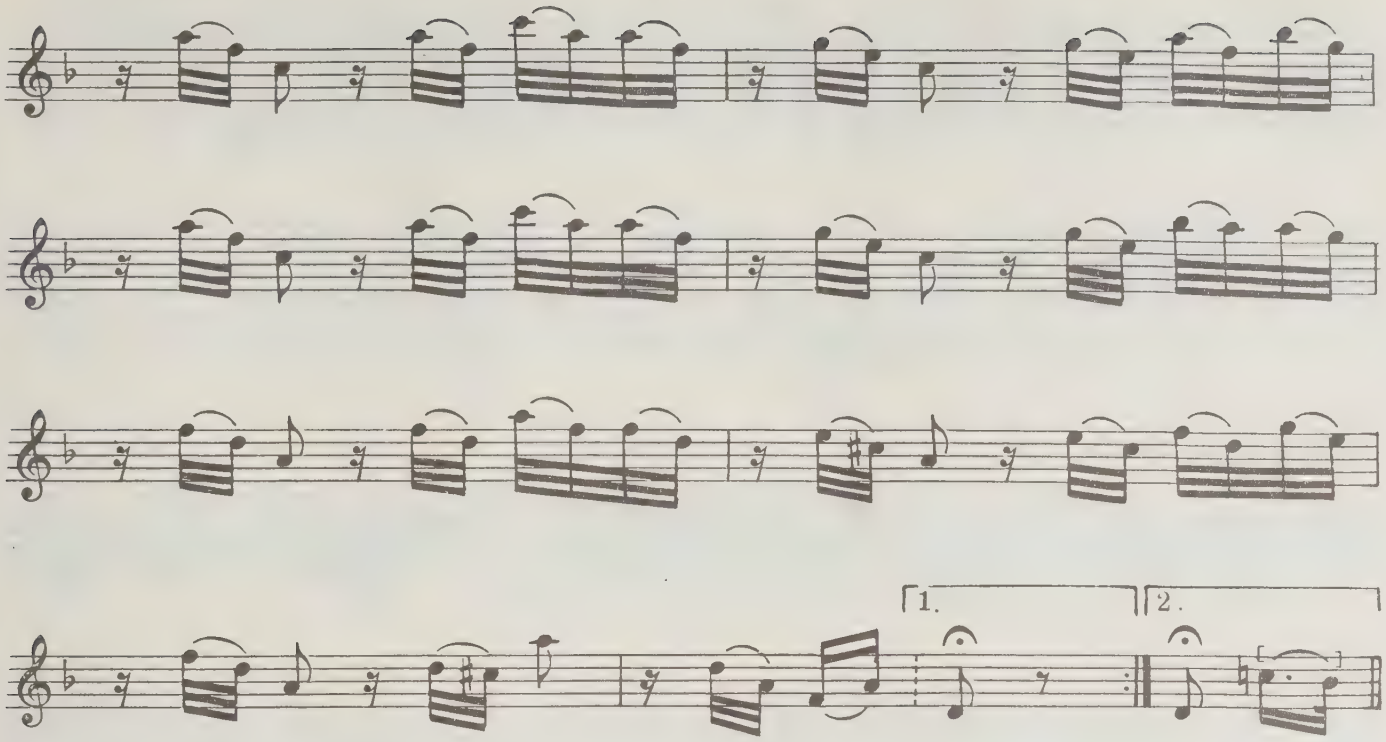
Var.18



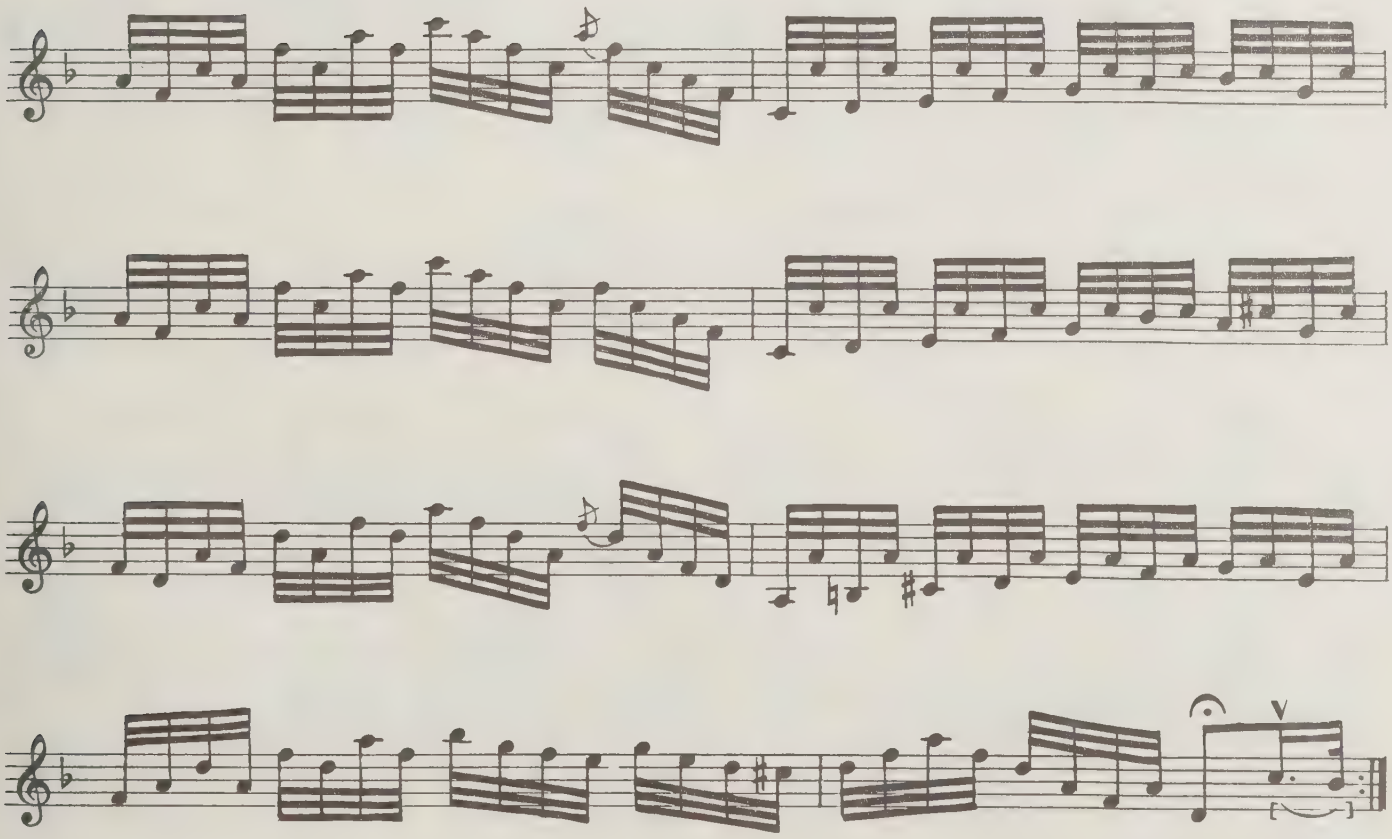

Var.19



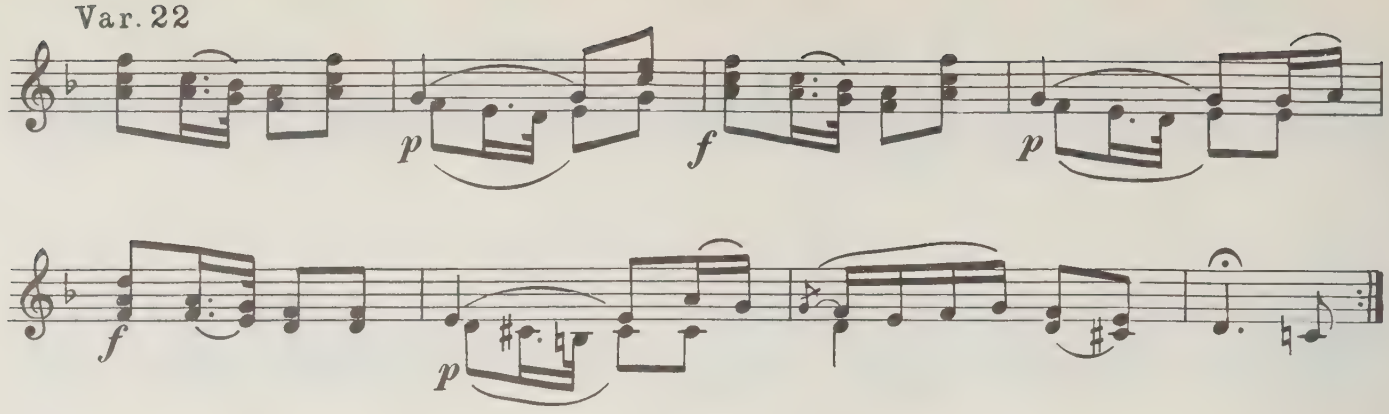
Var. 20



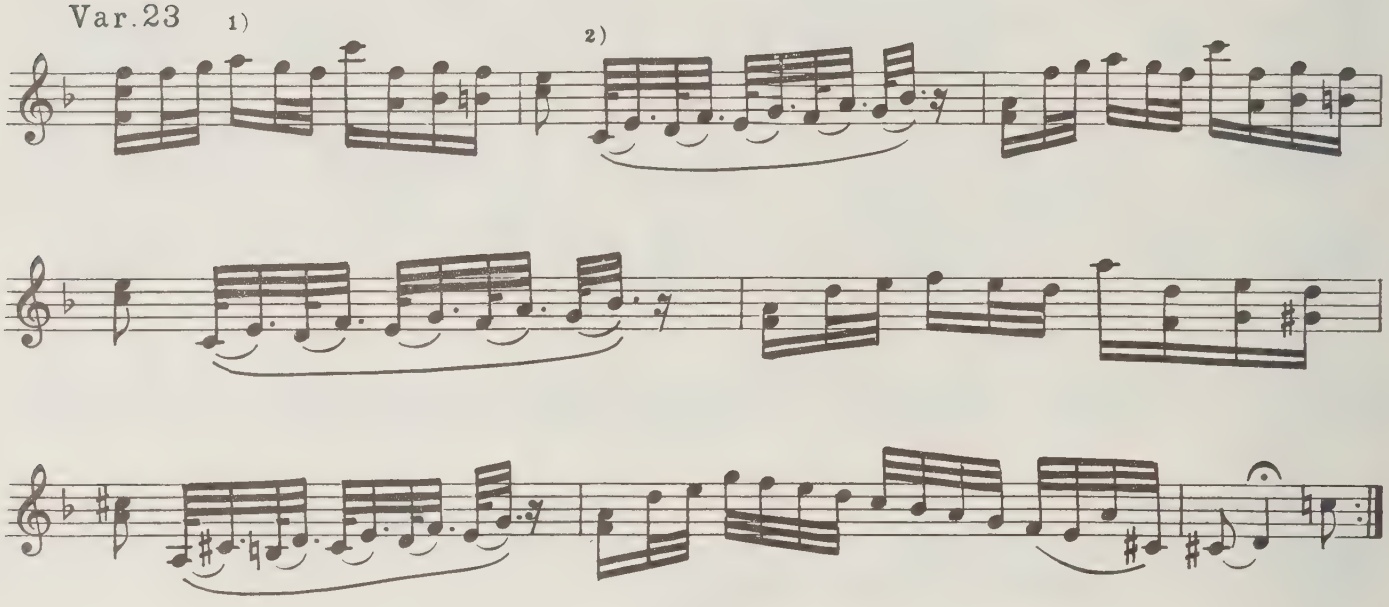

Var. 21



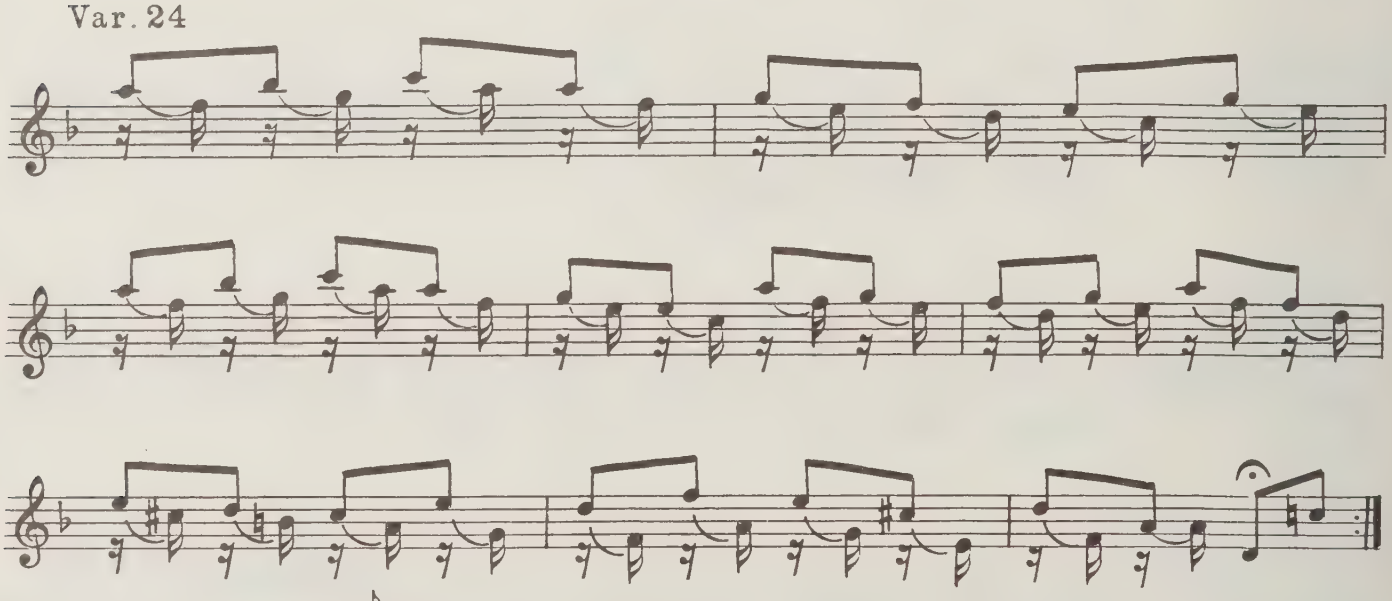
Var. 22




Var. 23



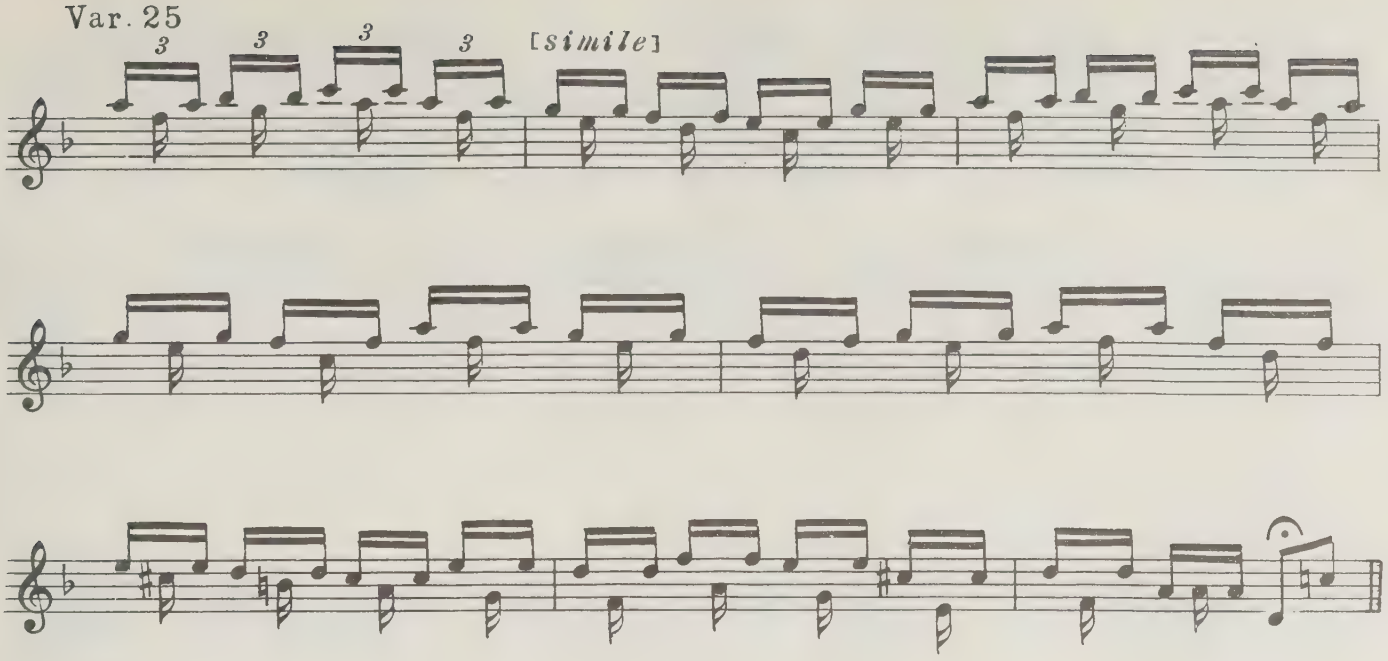

Var. 24



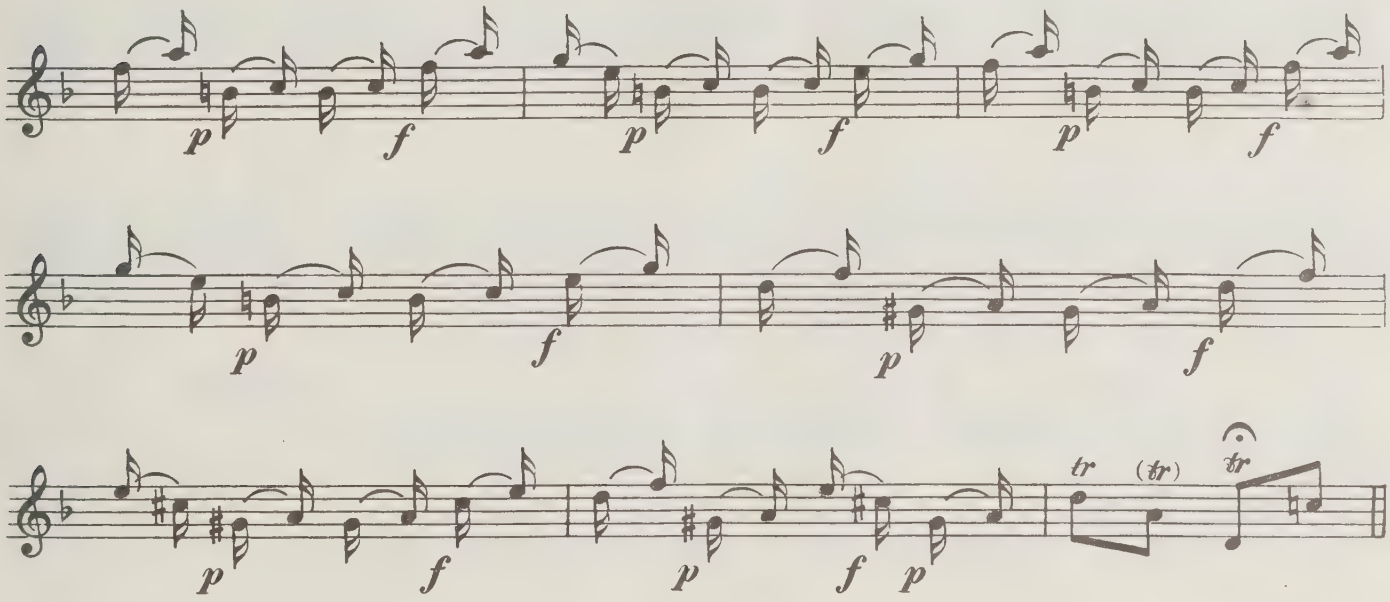
1) В рукописной копии:

2) В рукописной копии в тт. 2, 4, 6 длинной лиги нет.

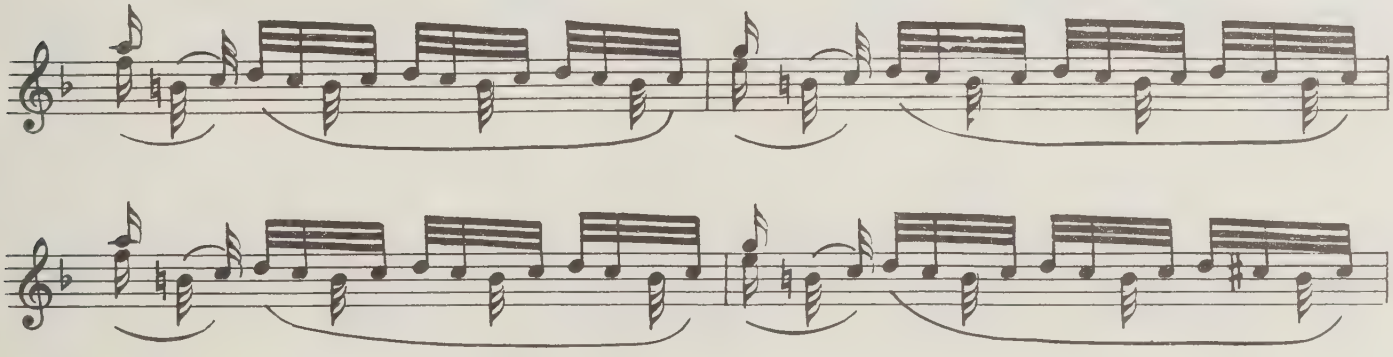
Var. 25

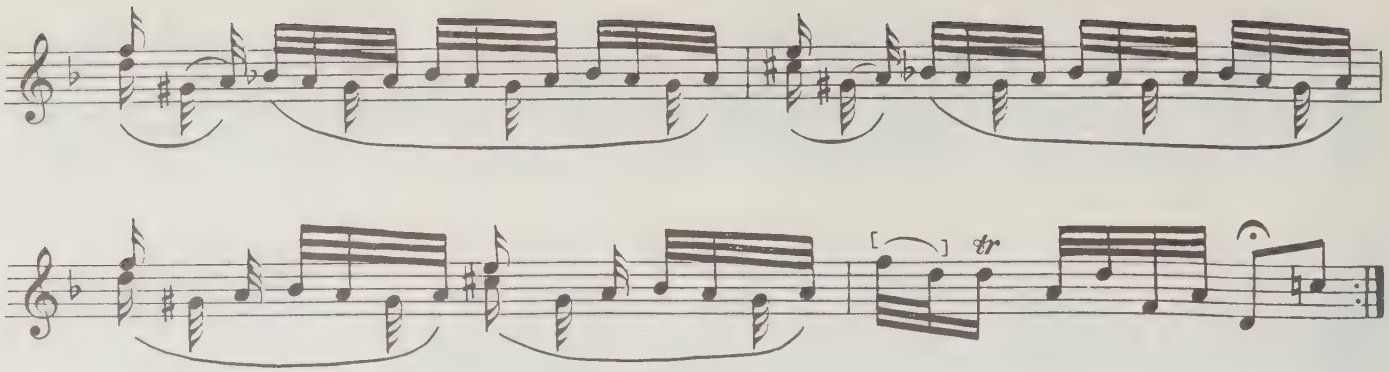



Var. 26

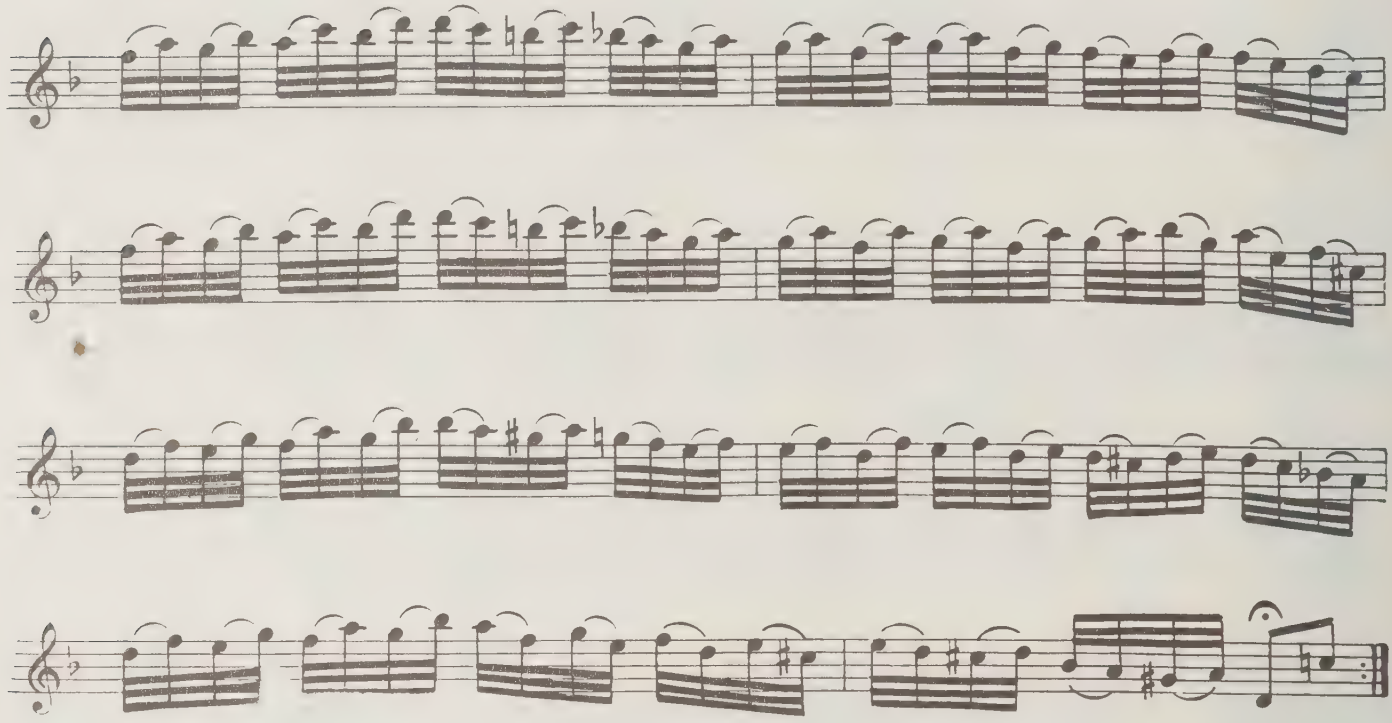



Var. 27

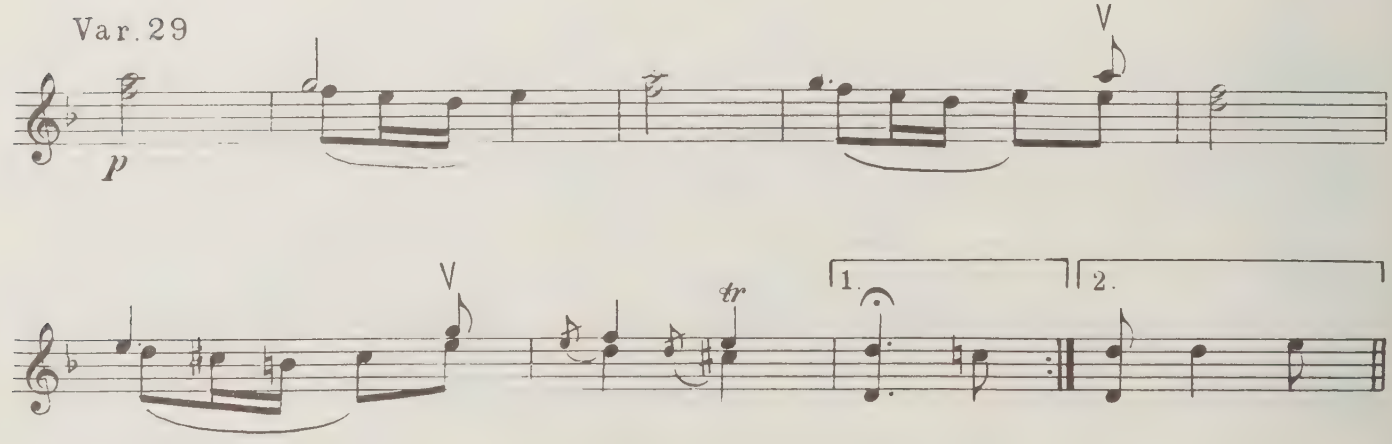




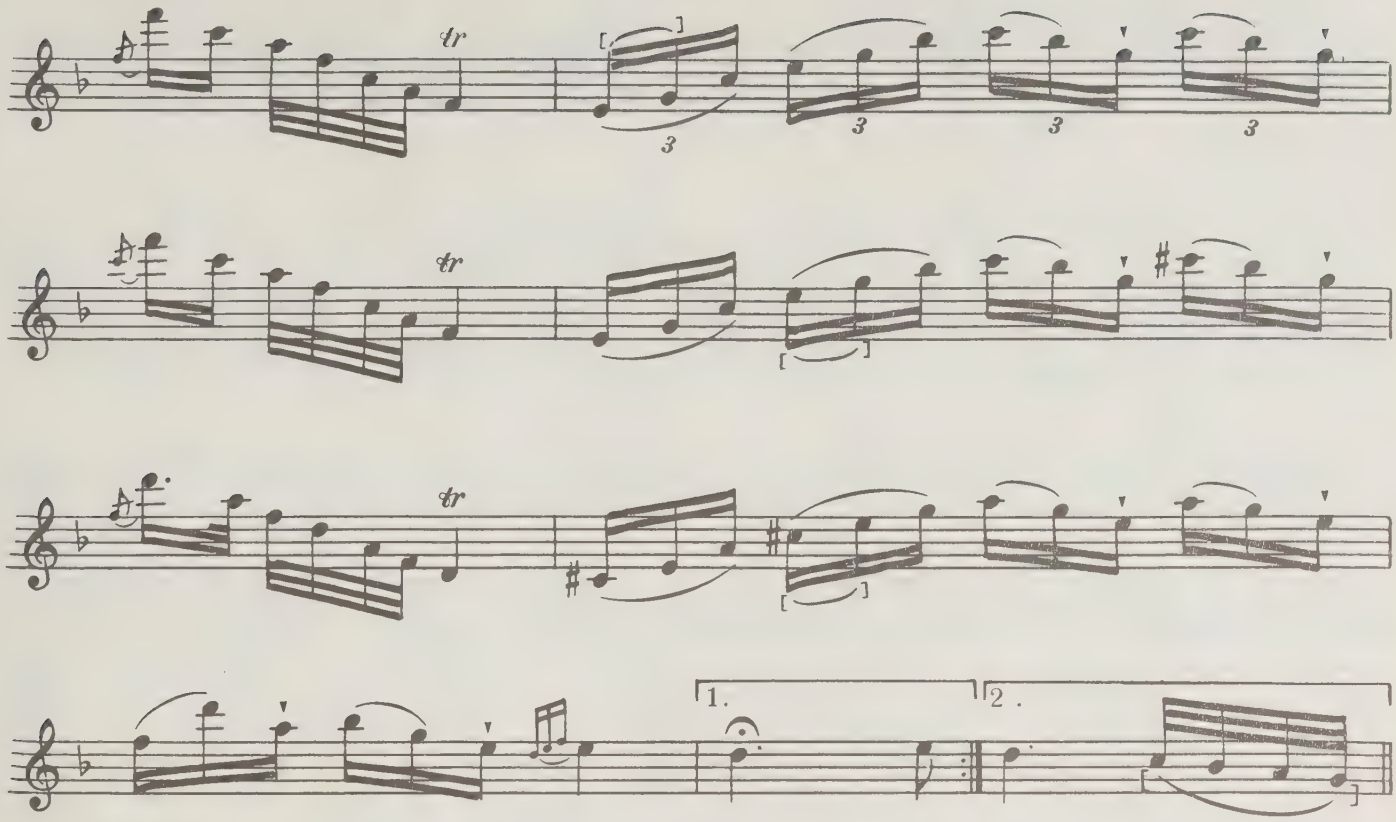

Var. 28



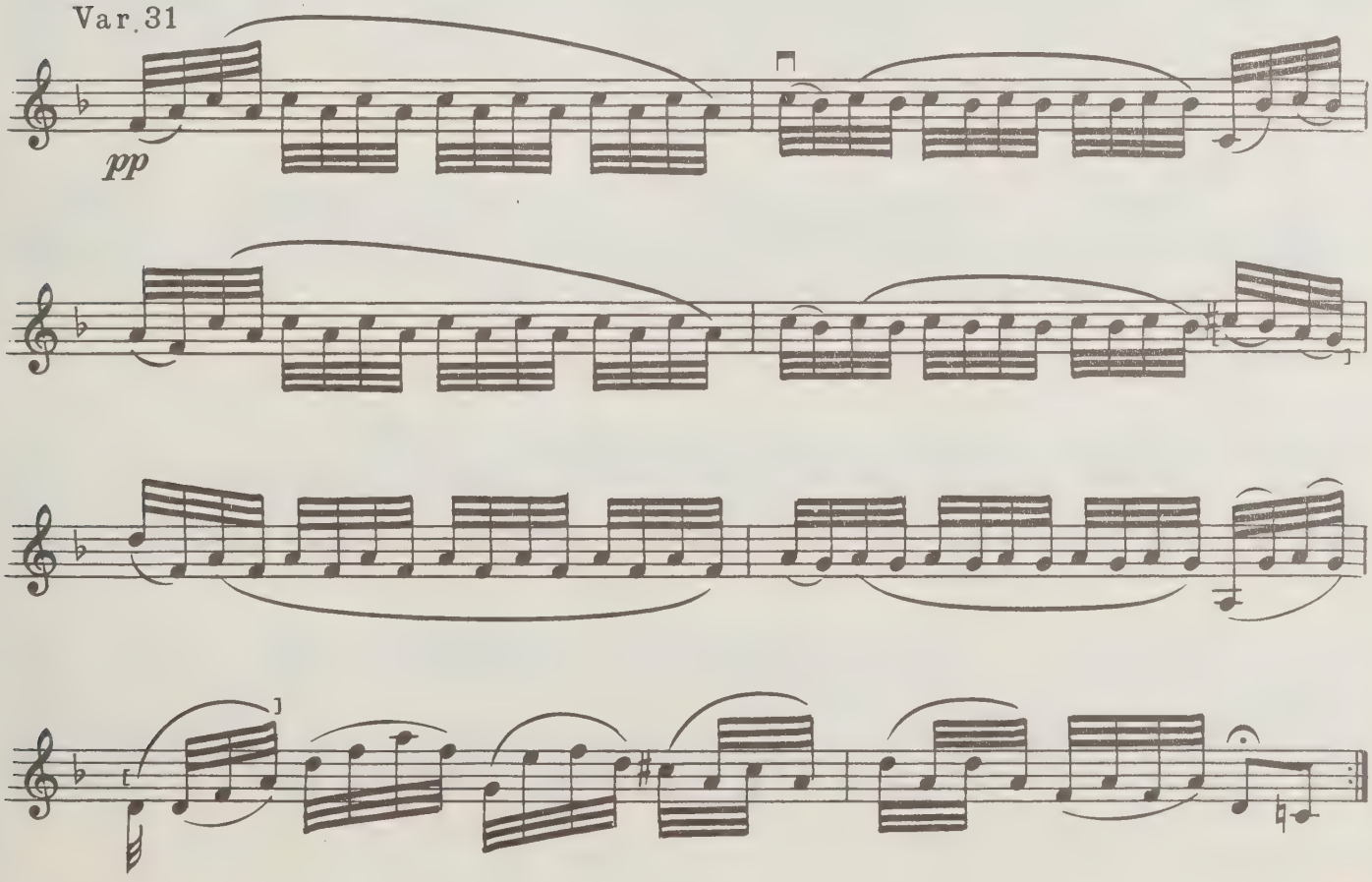
Var. 29

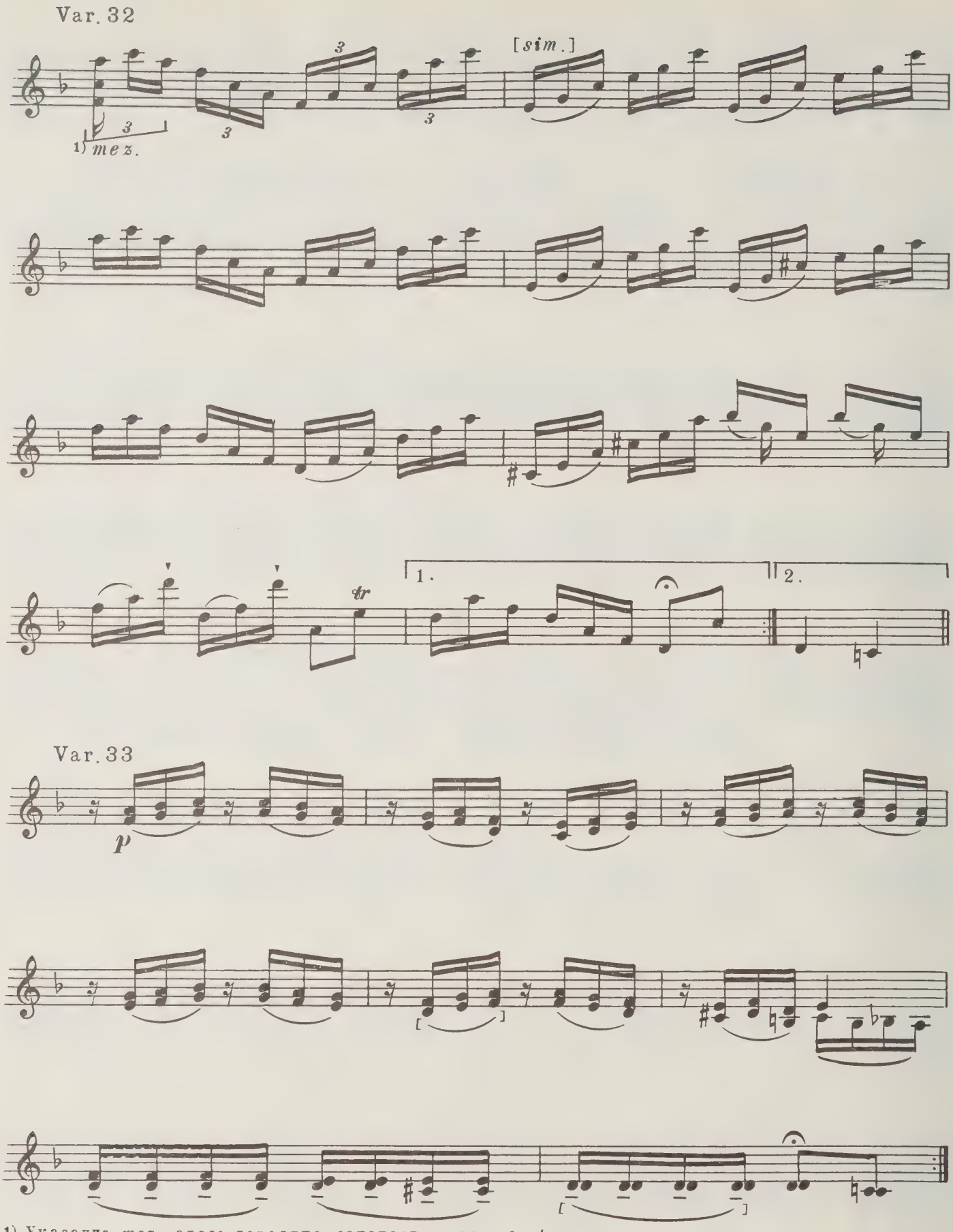


Var. 30

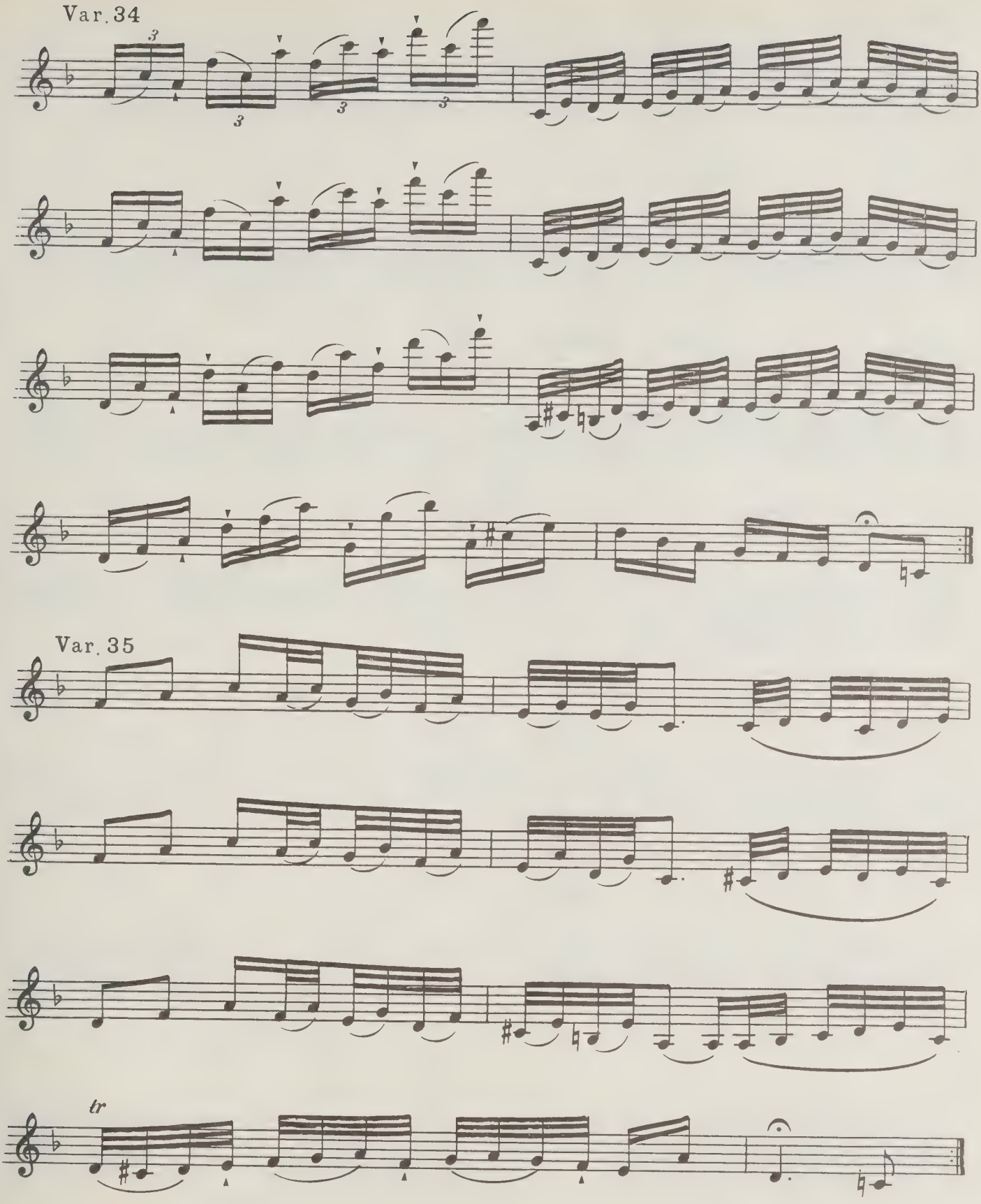


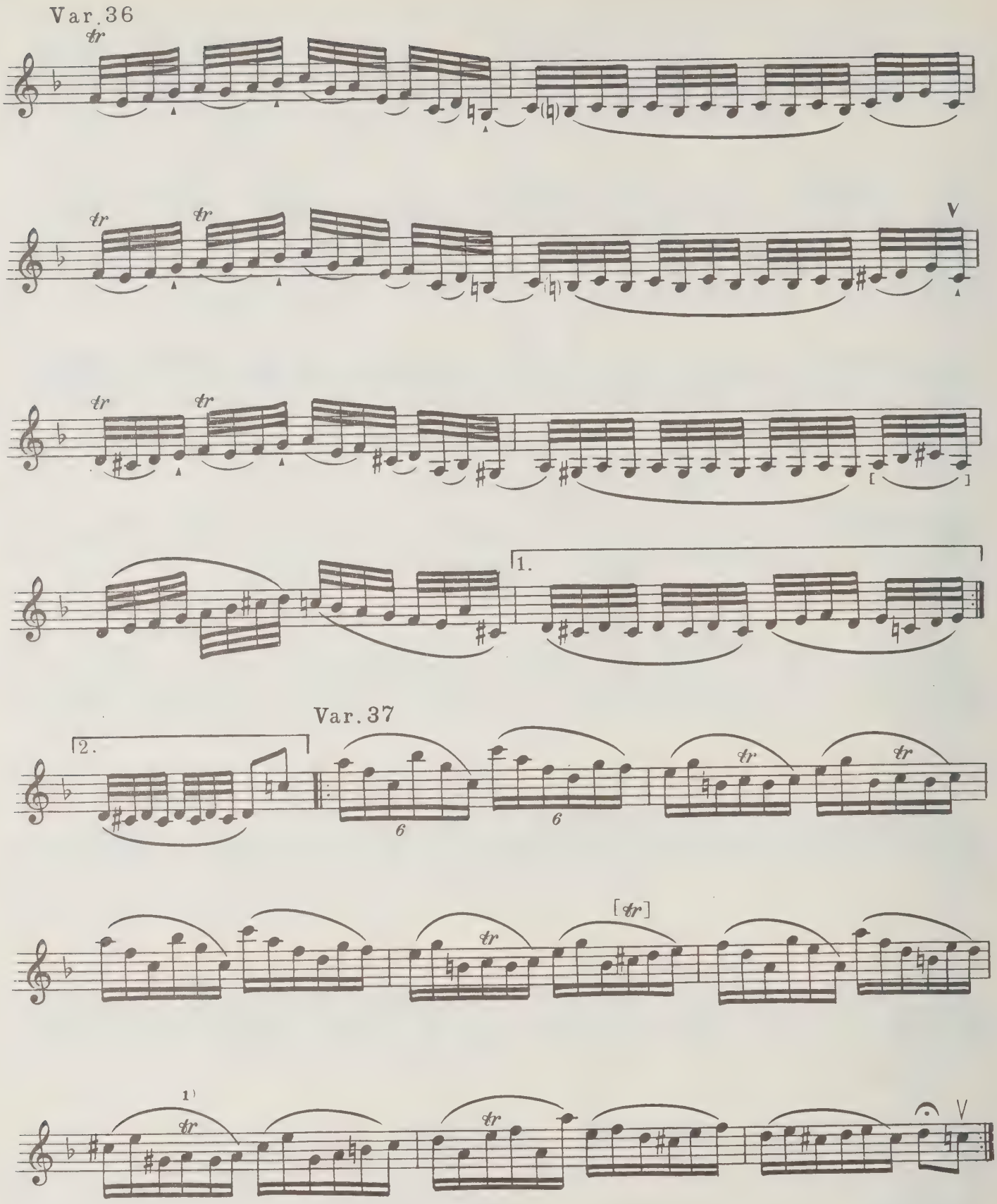

Var. 31





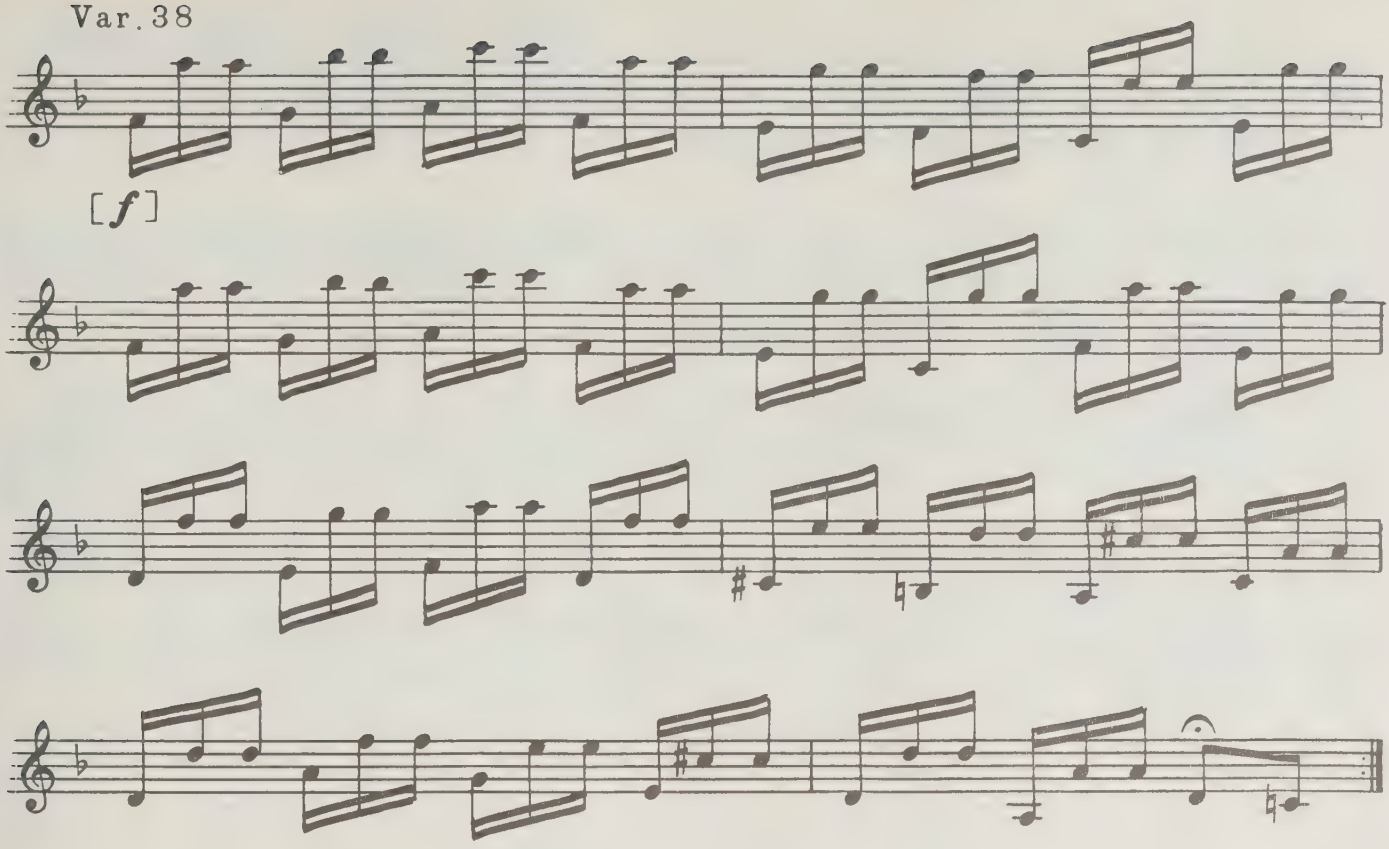

1) Указание *mez.* здесь, вероятно, означает *mezzo forte*.


Var. 34
Var. 35
tr

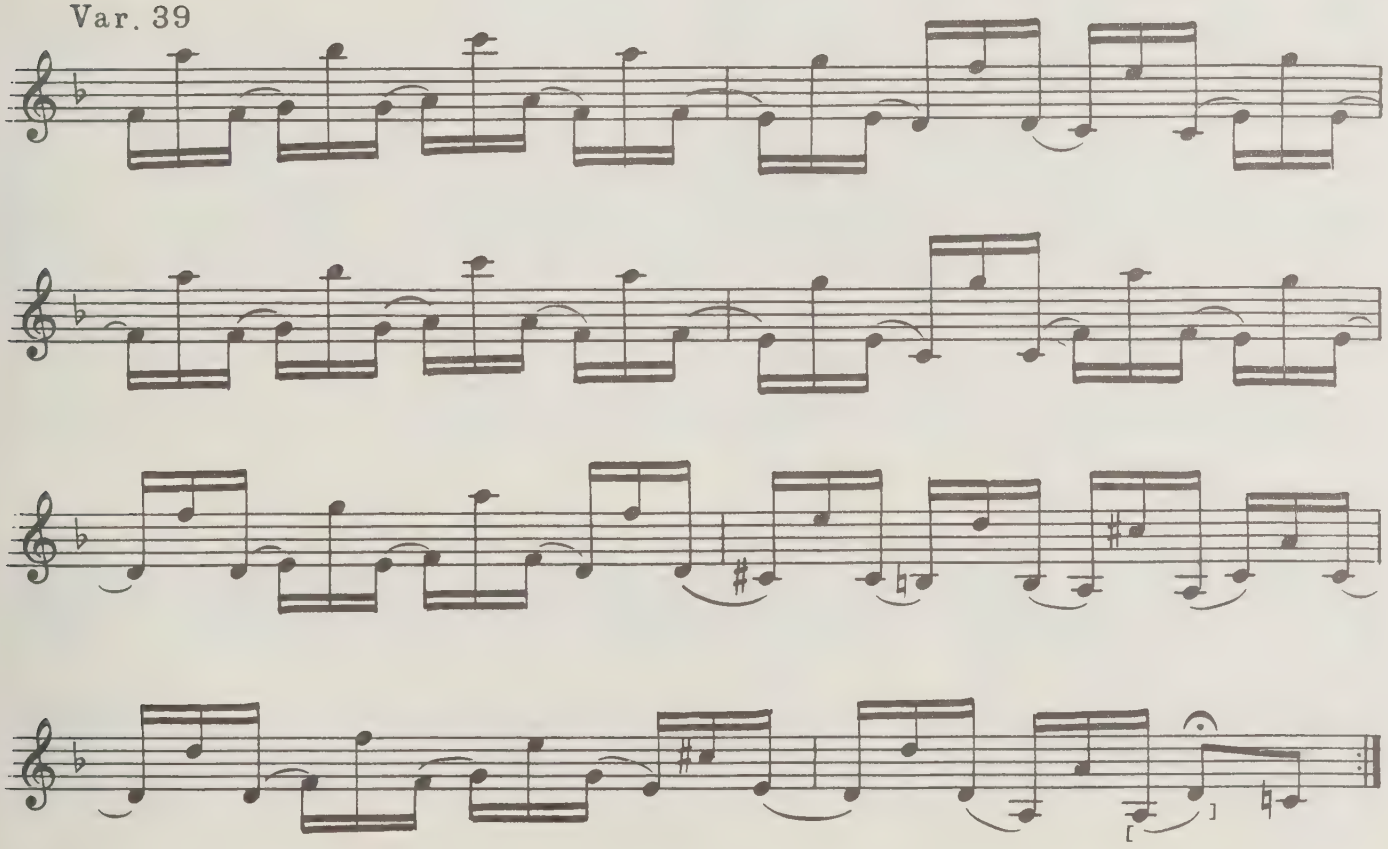


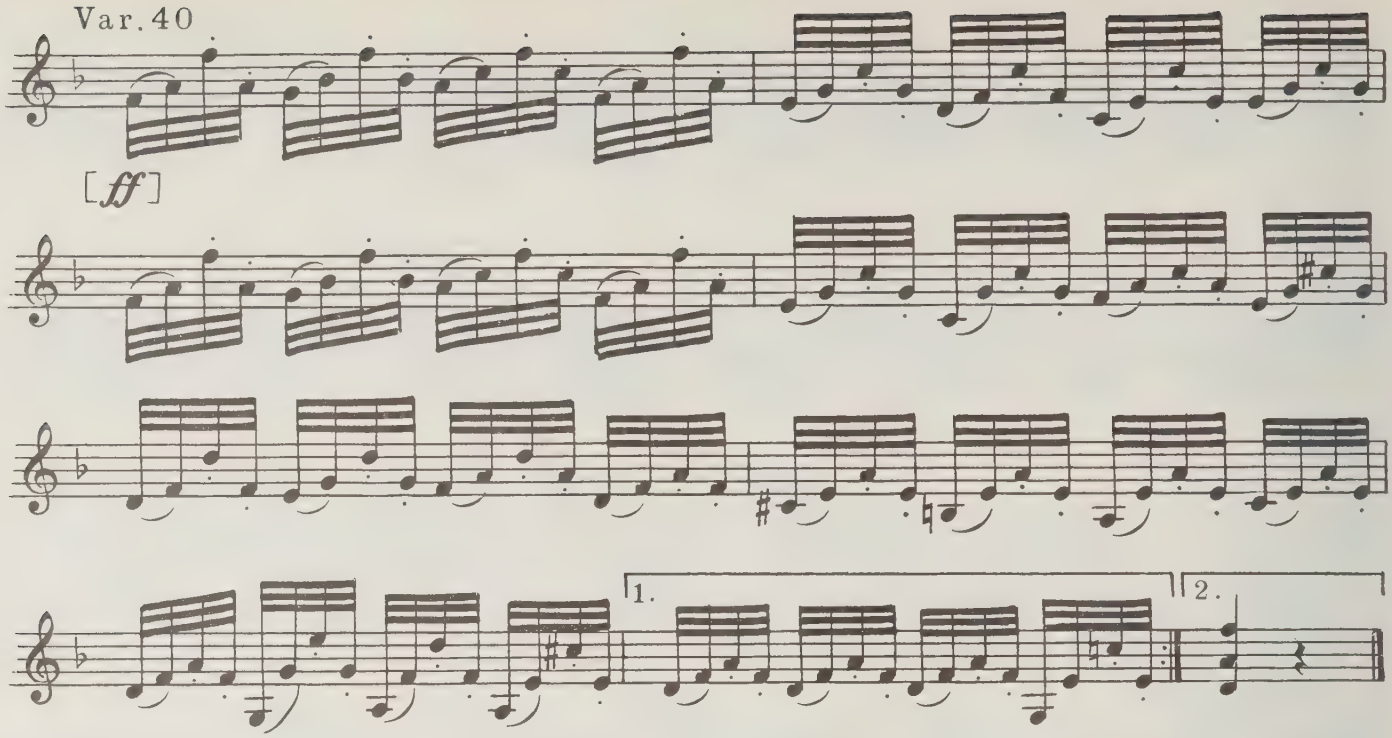

1) В рукописной копии трели нет.

Var. 38

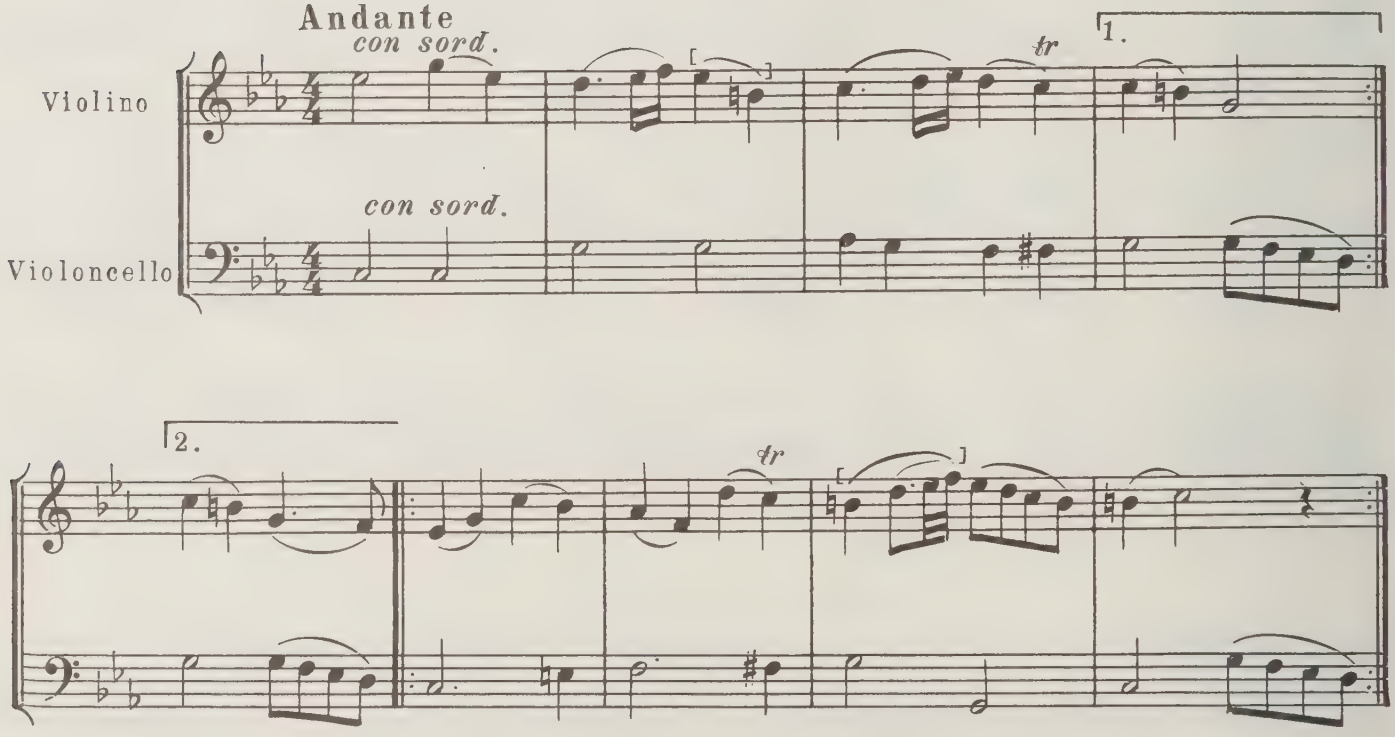


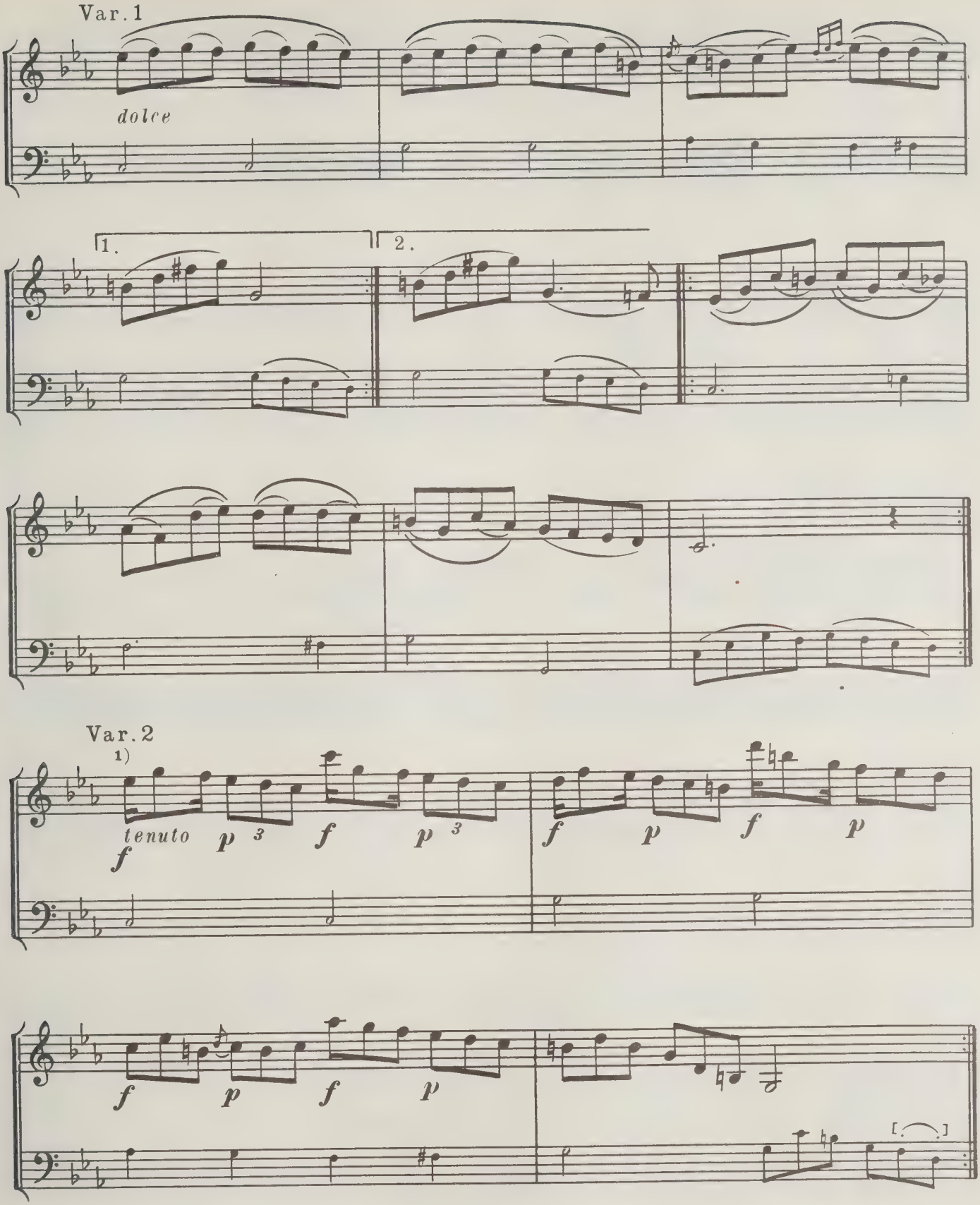

Var. 39



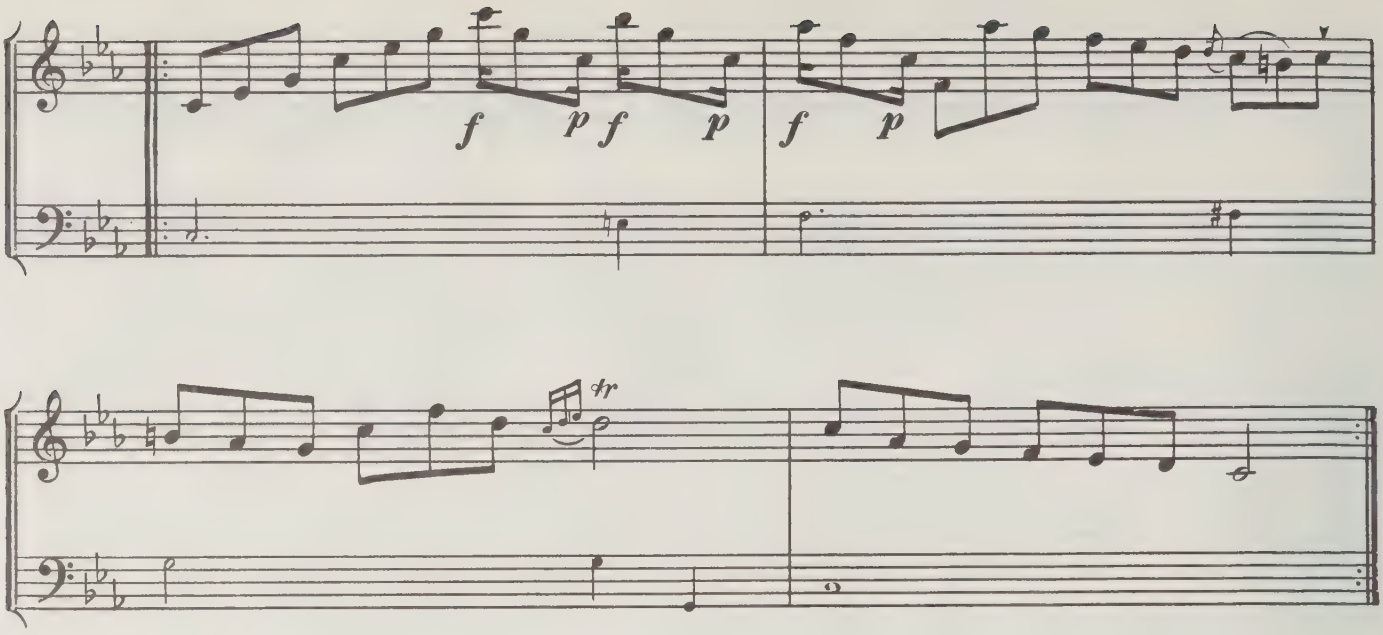



## 2. То теряю, что люблю






1) Возможно, что вариация должна исполняться piano с акцентами, обозначенными знаком *f*.

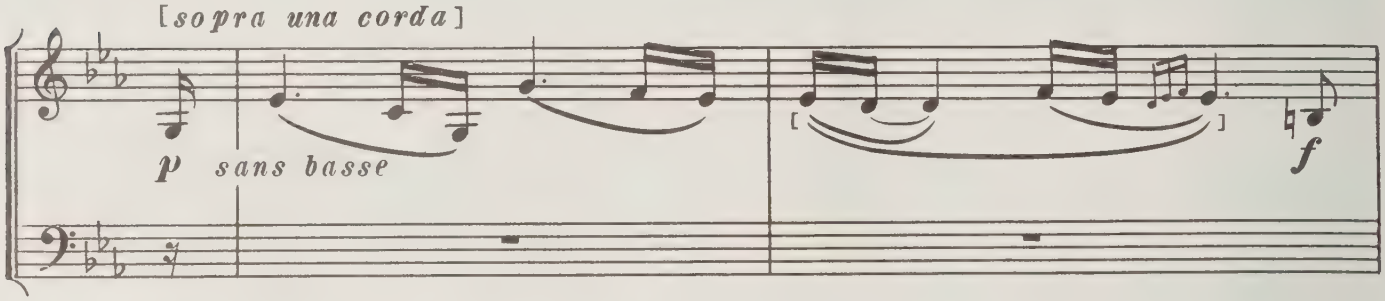


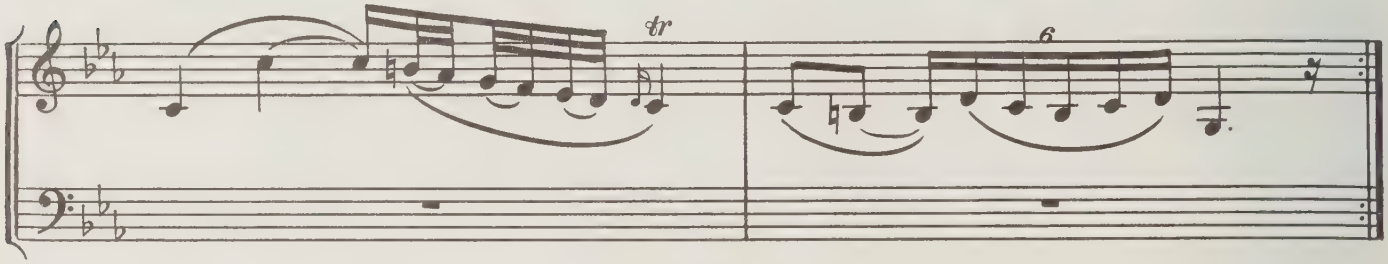


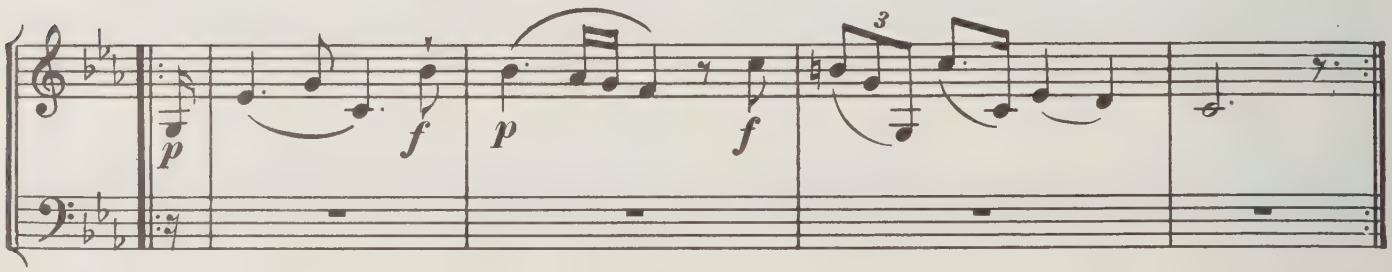


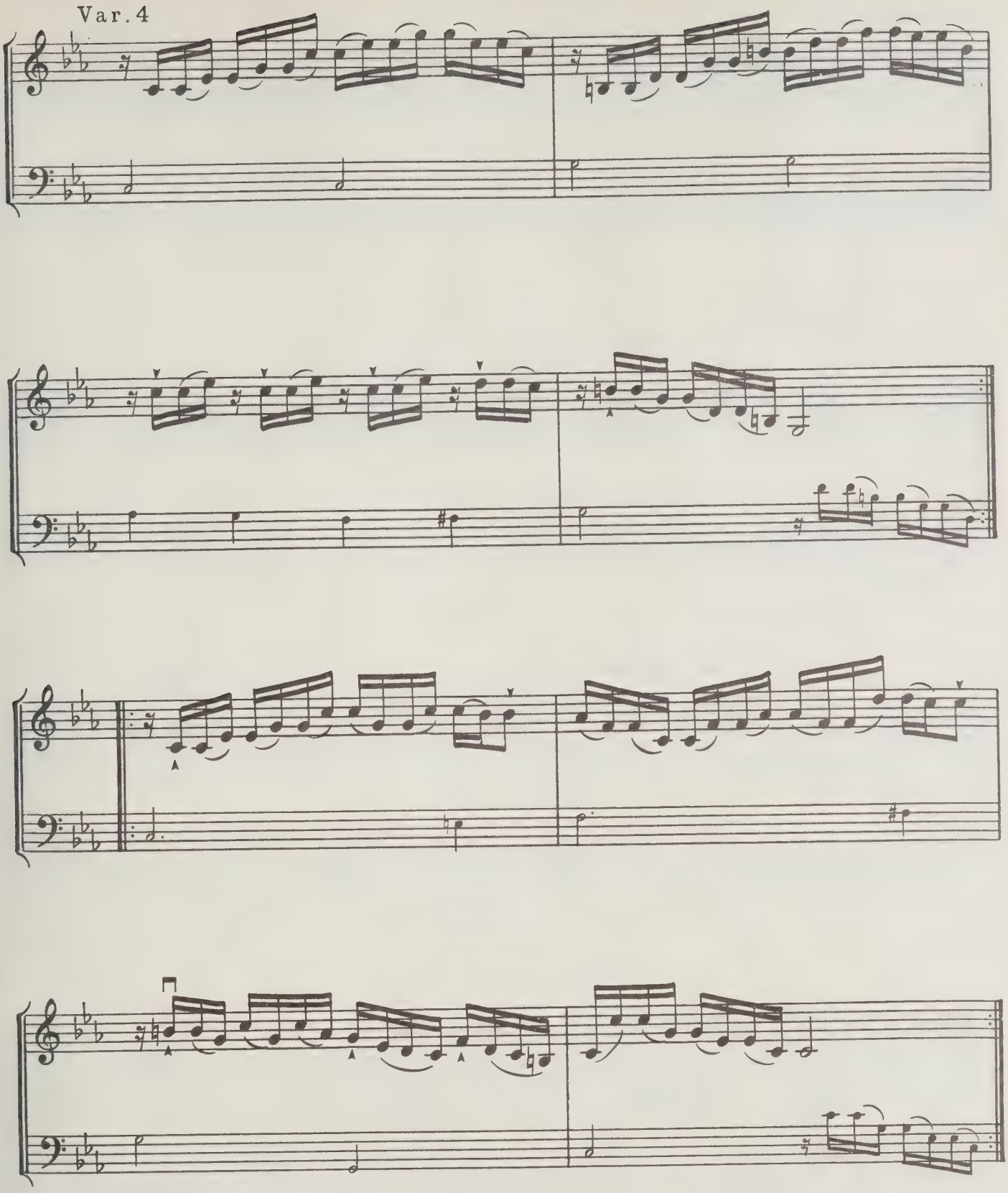
Var. 3

[*sopra una corda*]

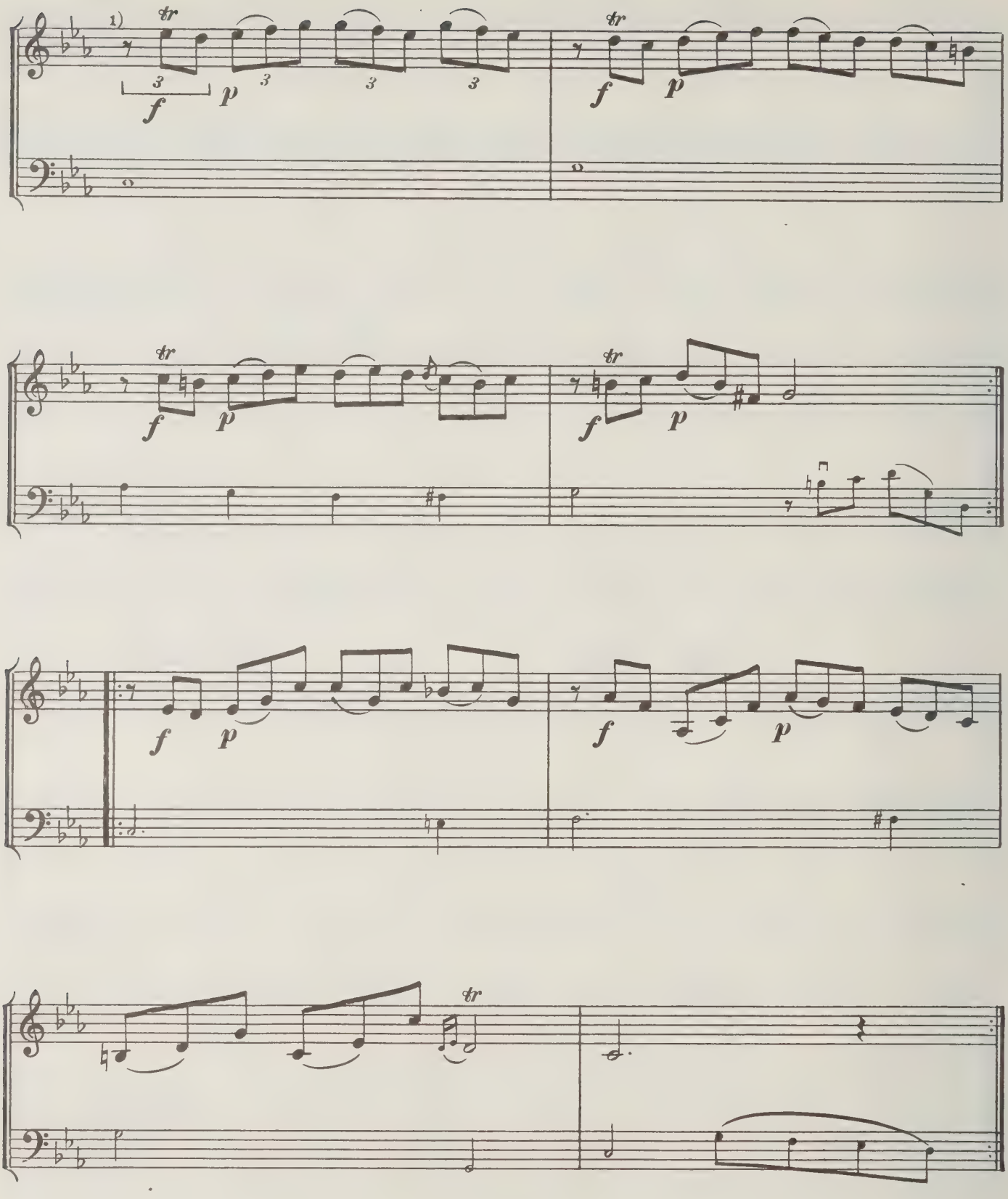


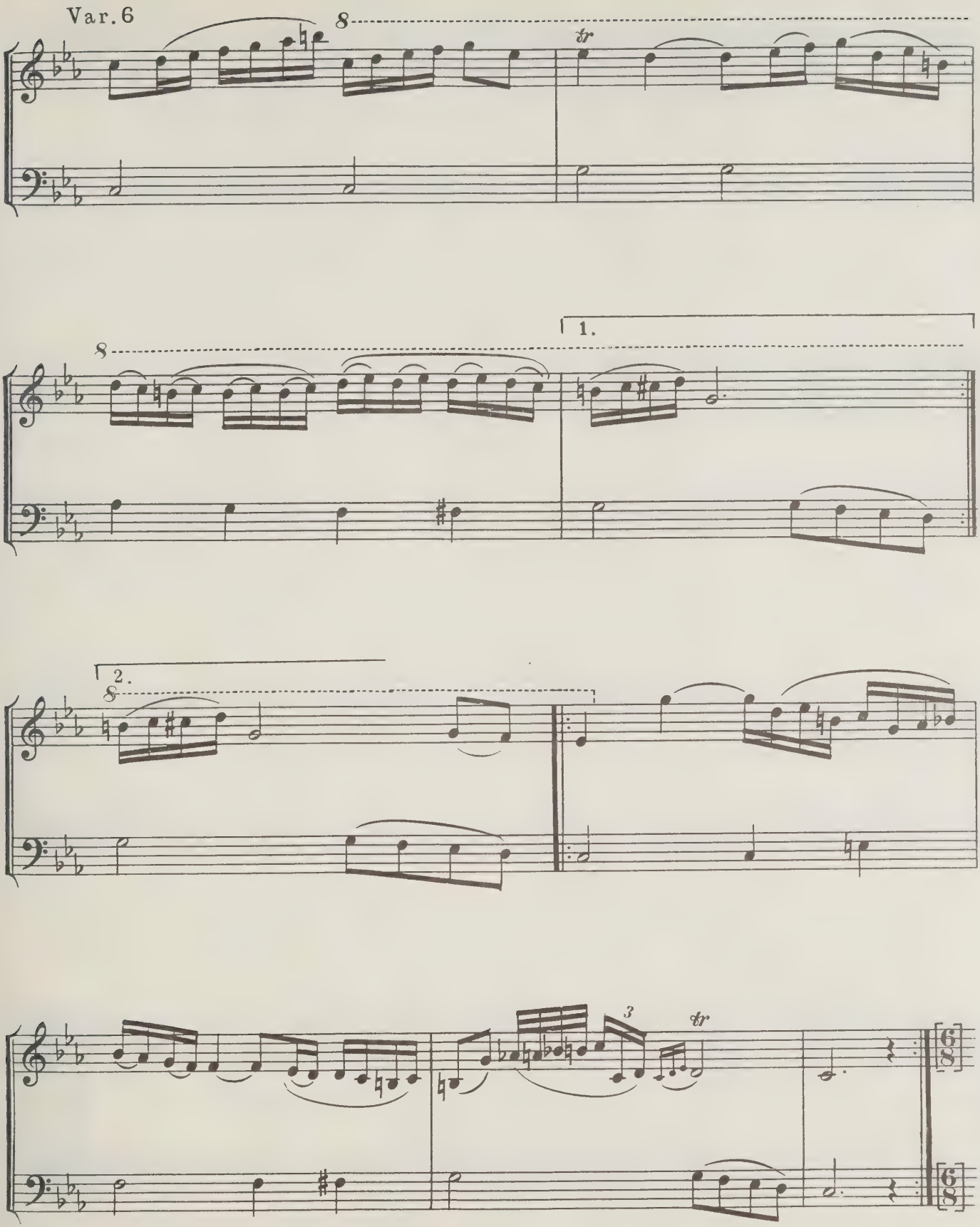



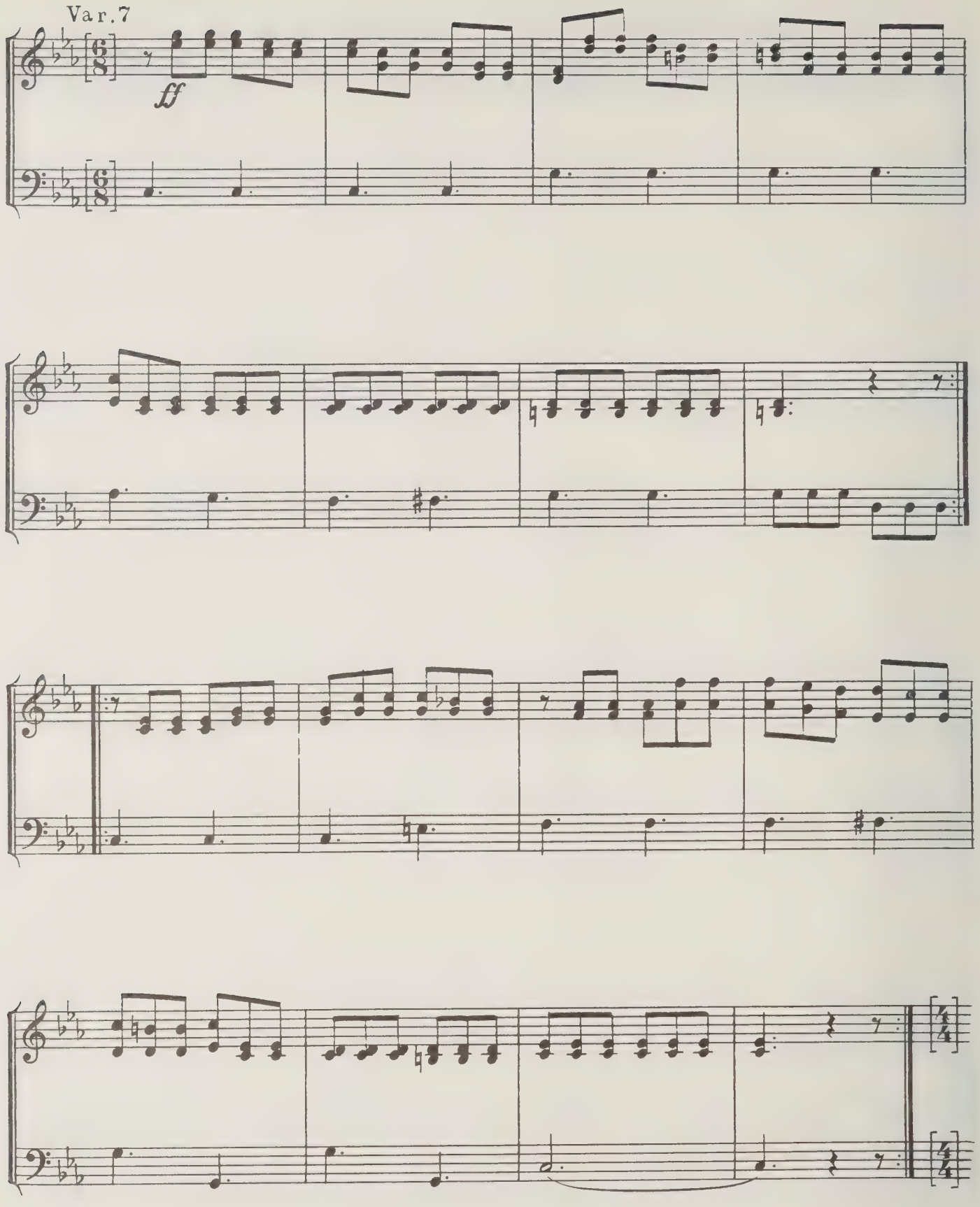

Var. 4

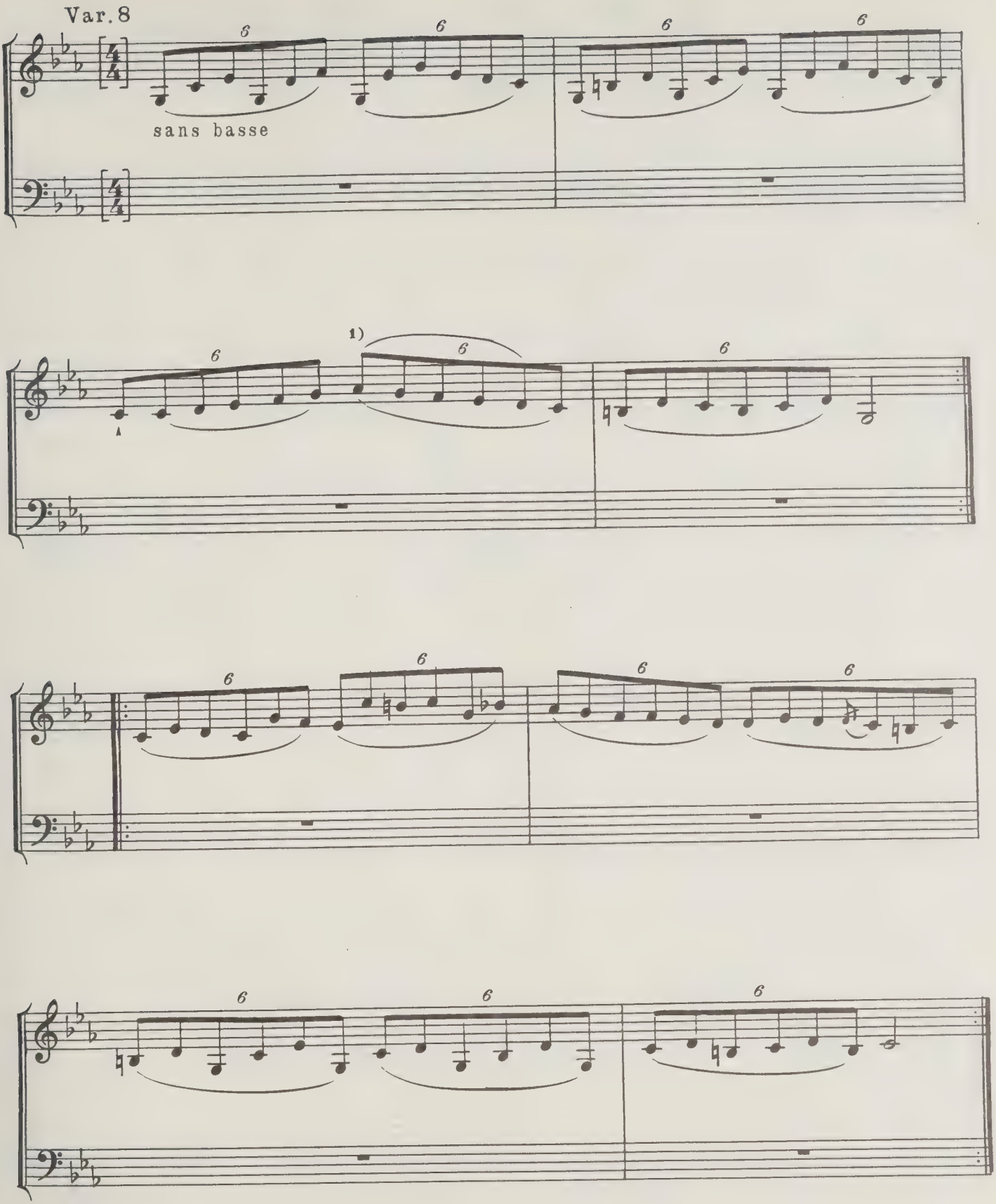
Var. 5



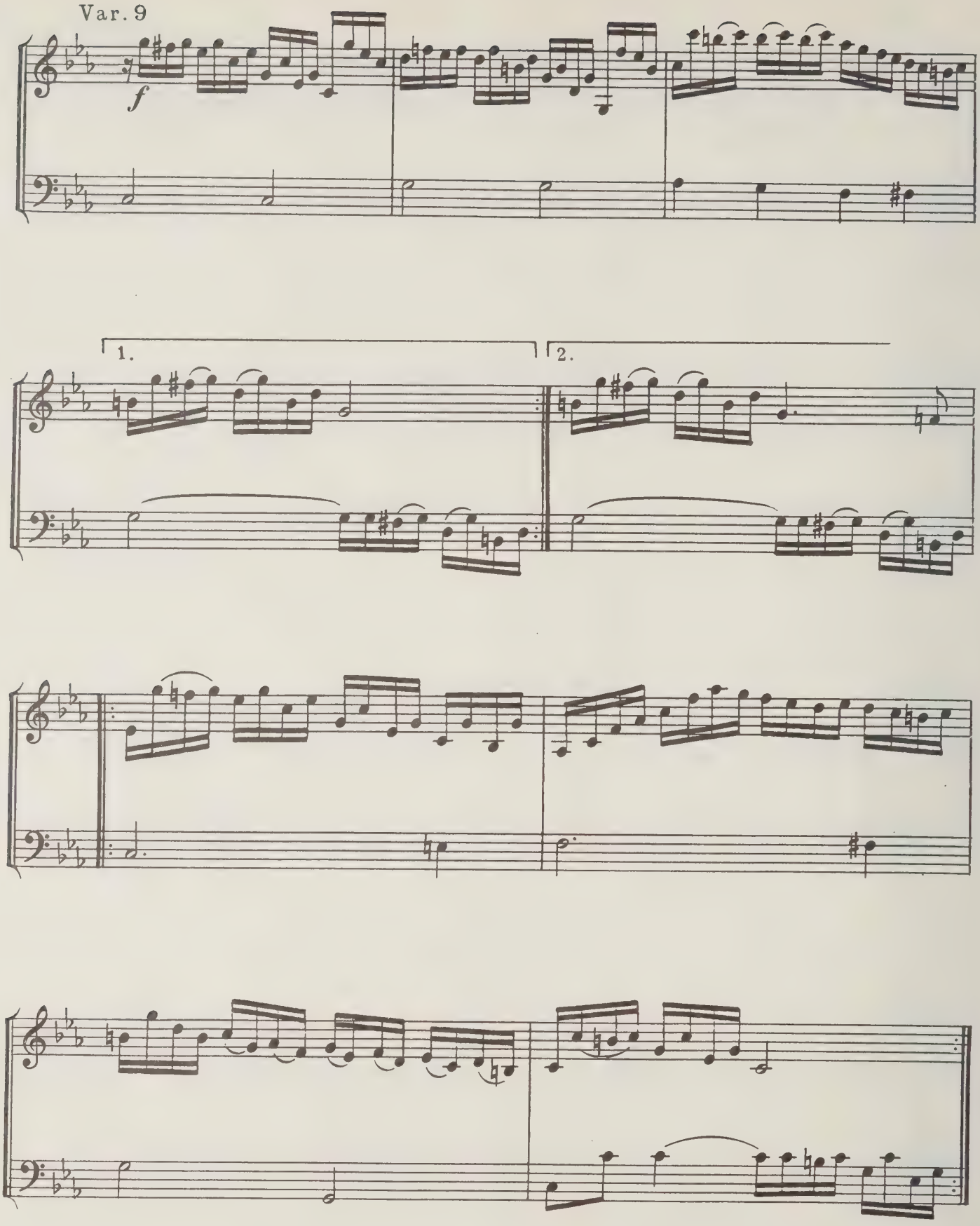

1) Возможно, что вариация должна исполняться piano с акцентами, обозначенными знаком *f*.

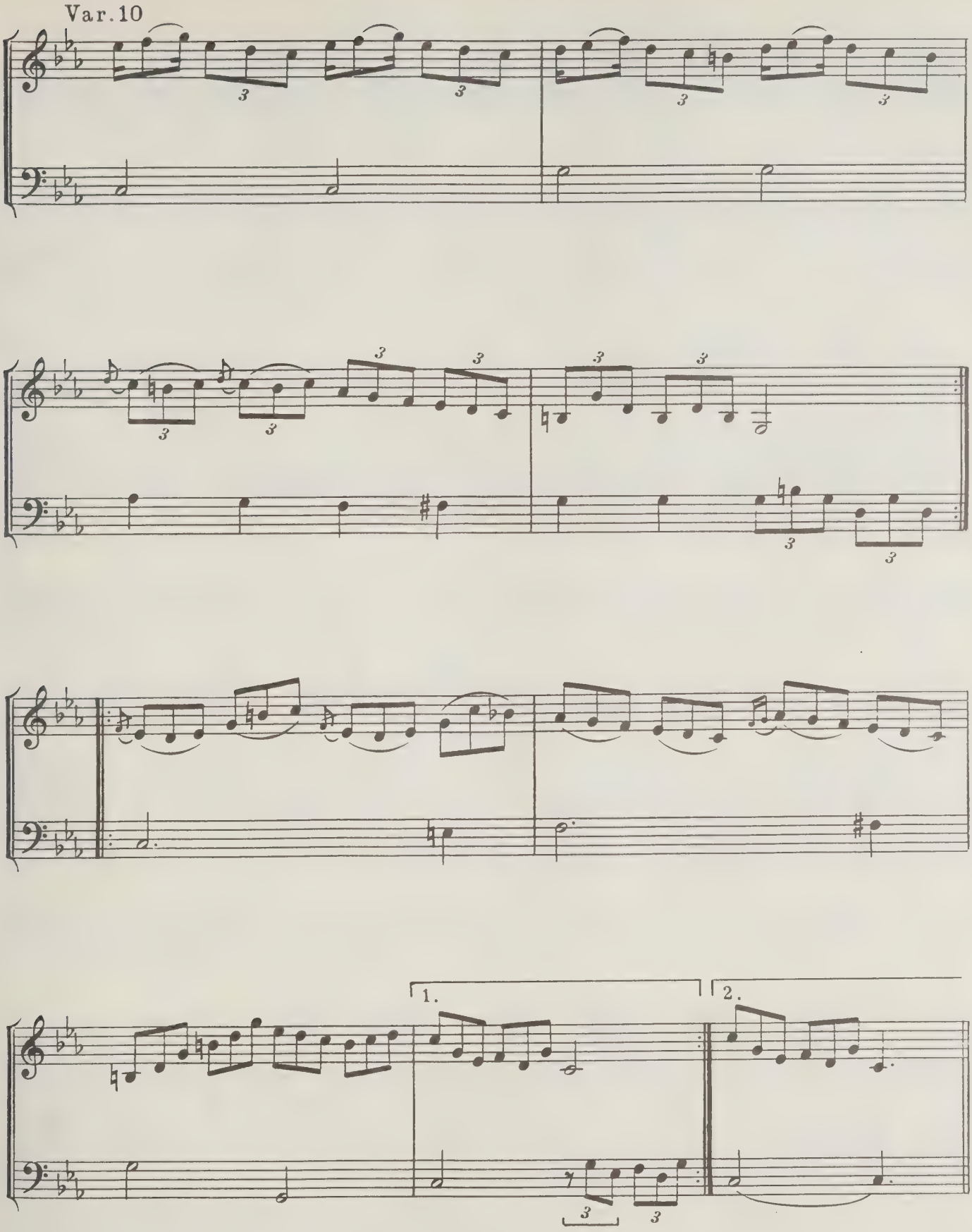

Var. 6
8
tr
1.
8
2.
8
3
tr
6/8
6/8


Var. 7
ff

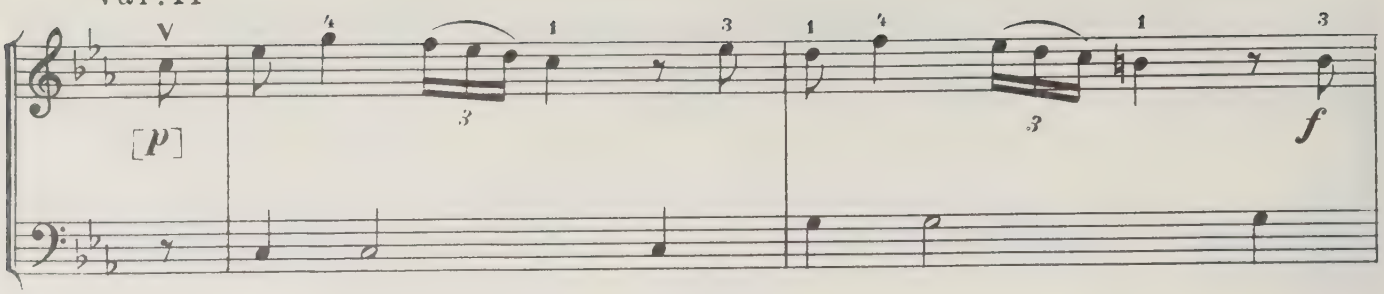


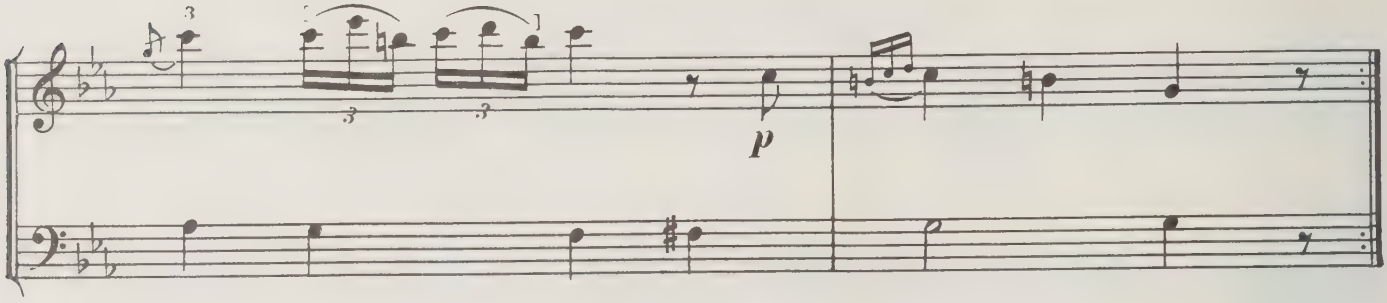

1) Лига сверху – по рукописной копии.

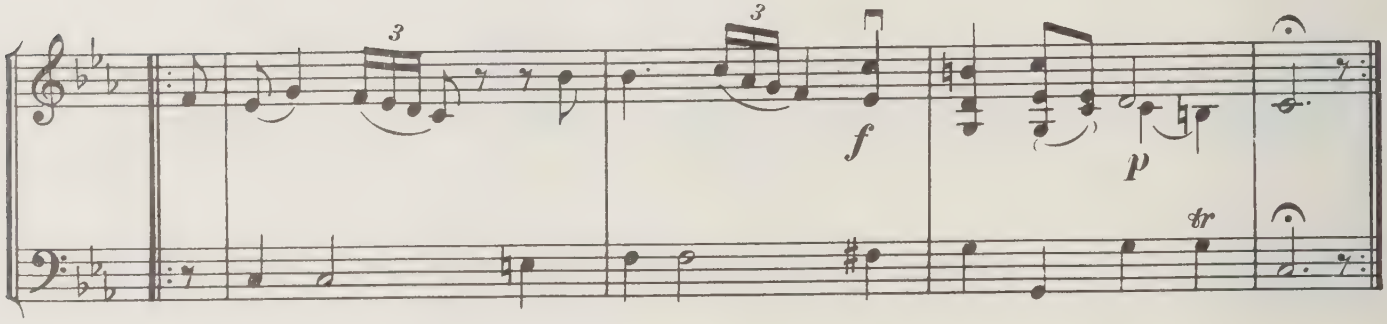

Var. 9
f
1.
2.


Var. 10
1.
2.

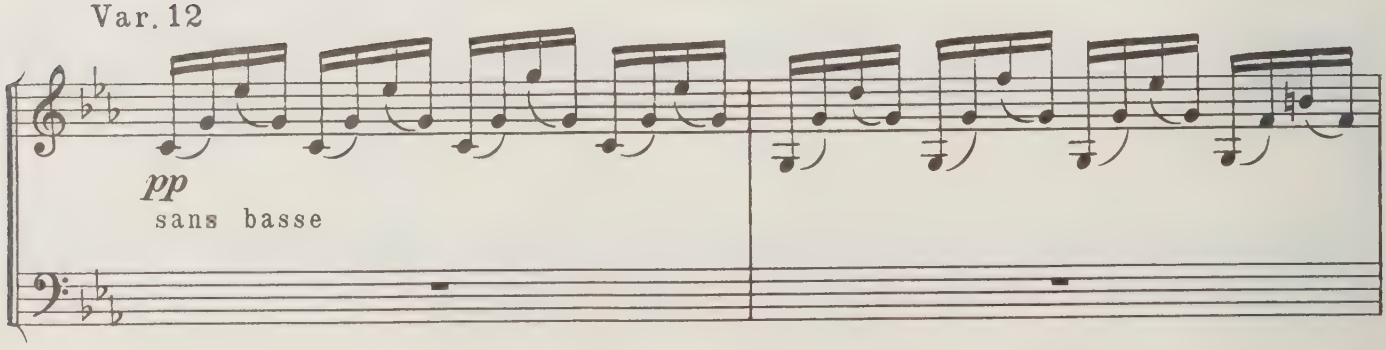
Var. 11

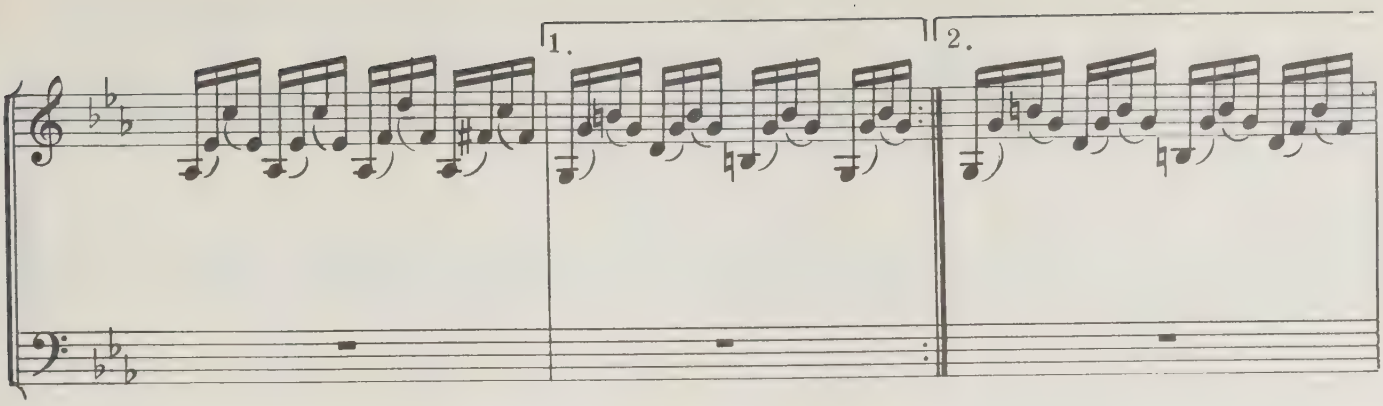


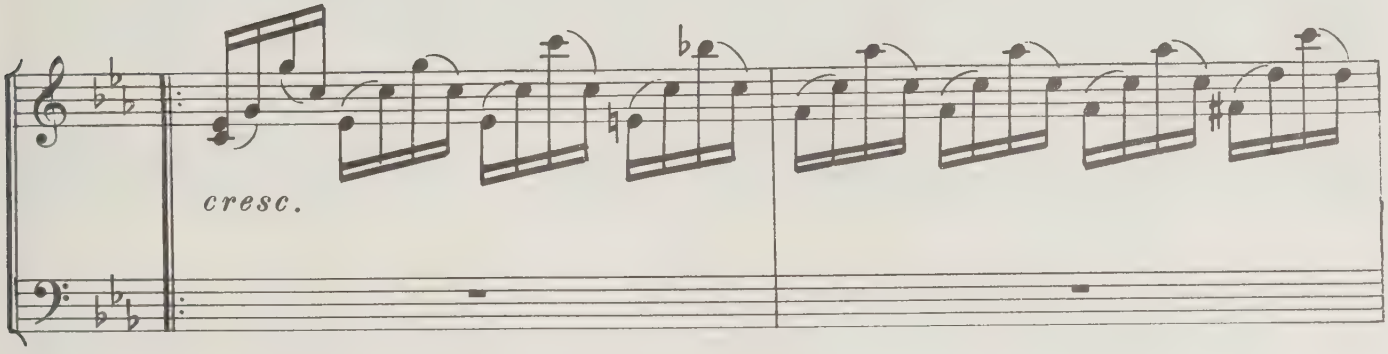



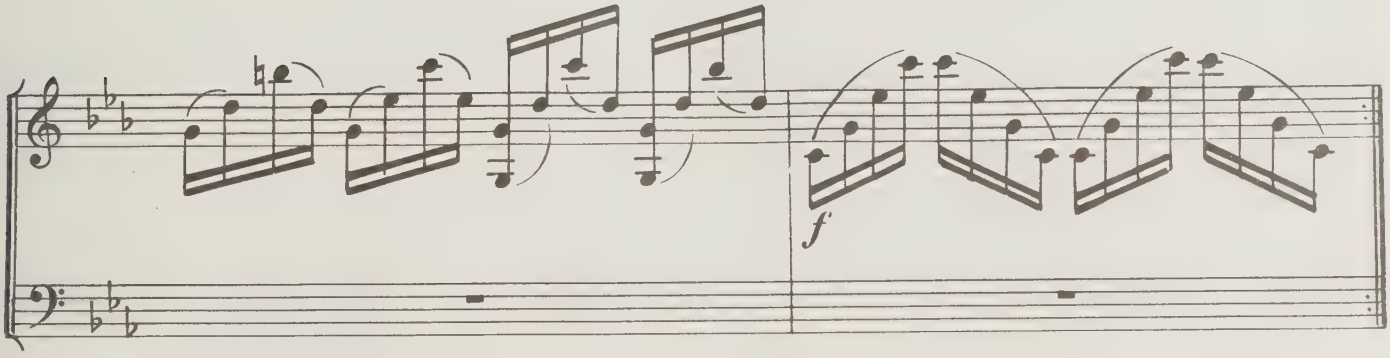



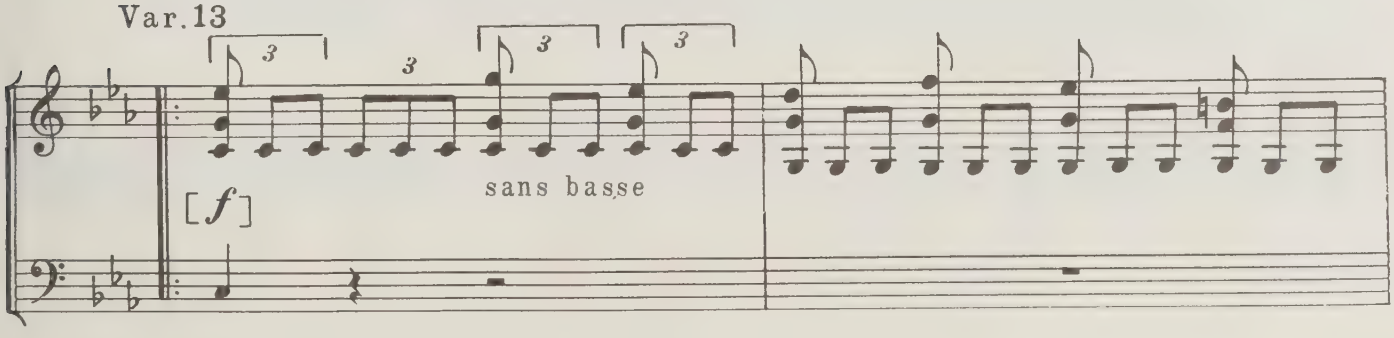

Var. 12

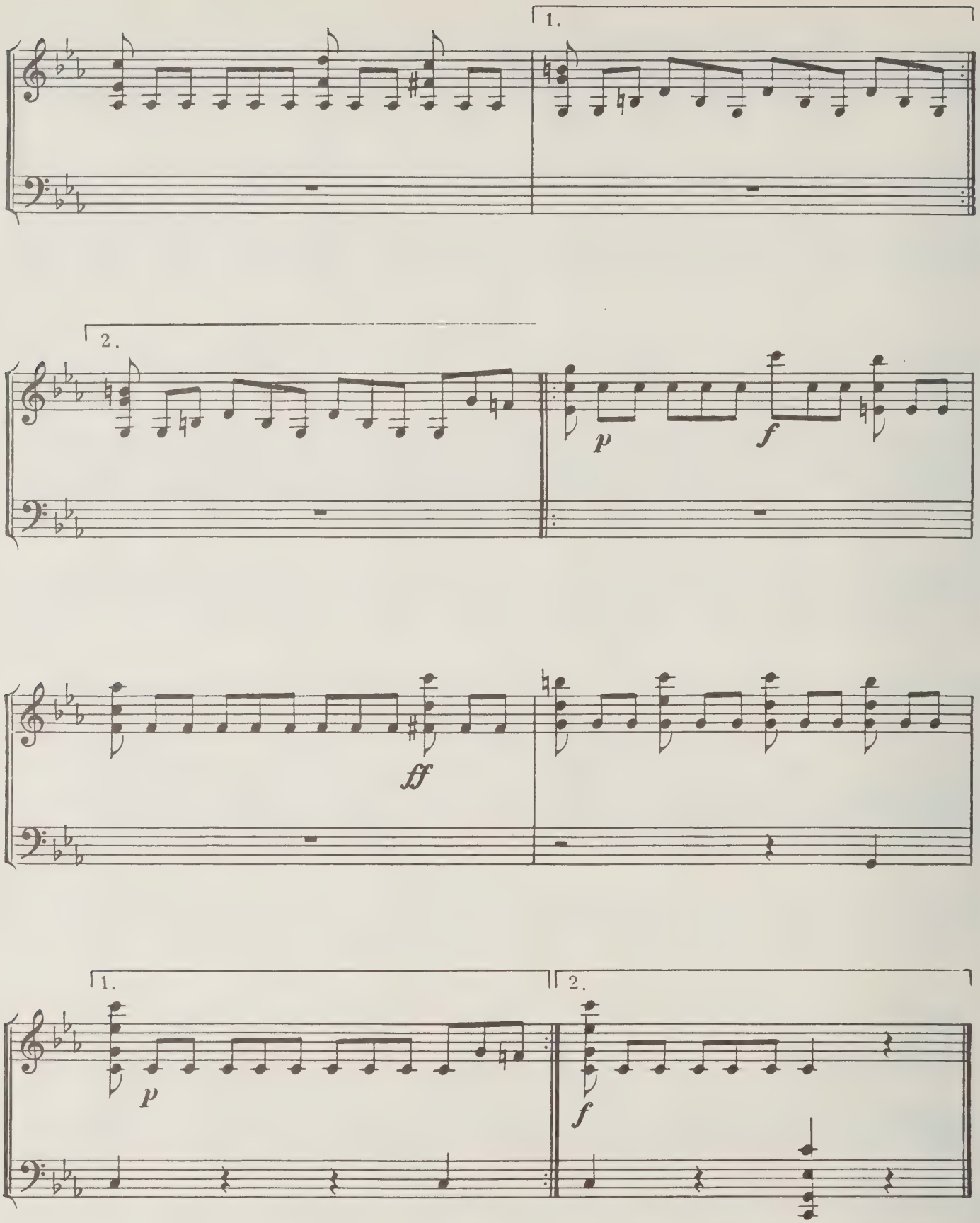



1.
2.


cresc.


f


Var. 13
3
3
3
3
sans basse
[f]

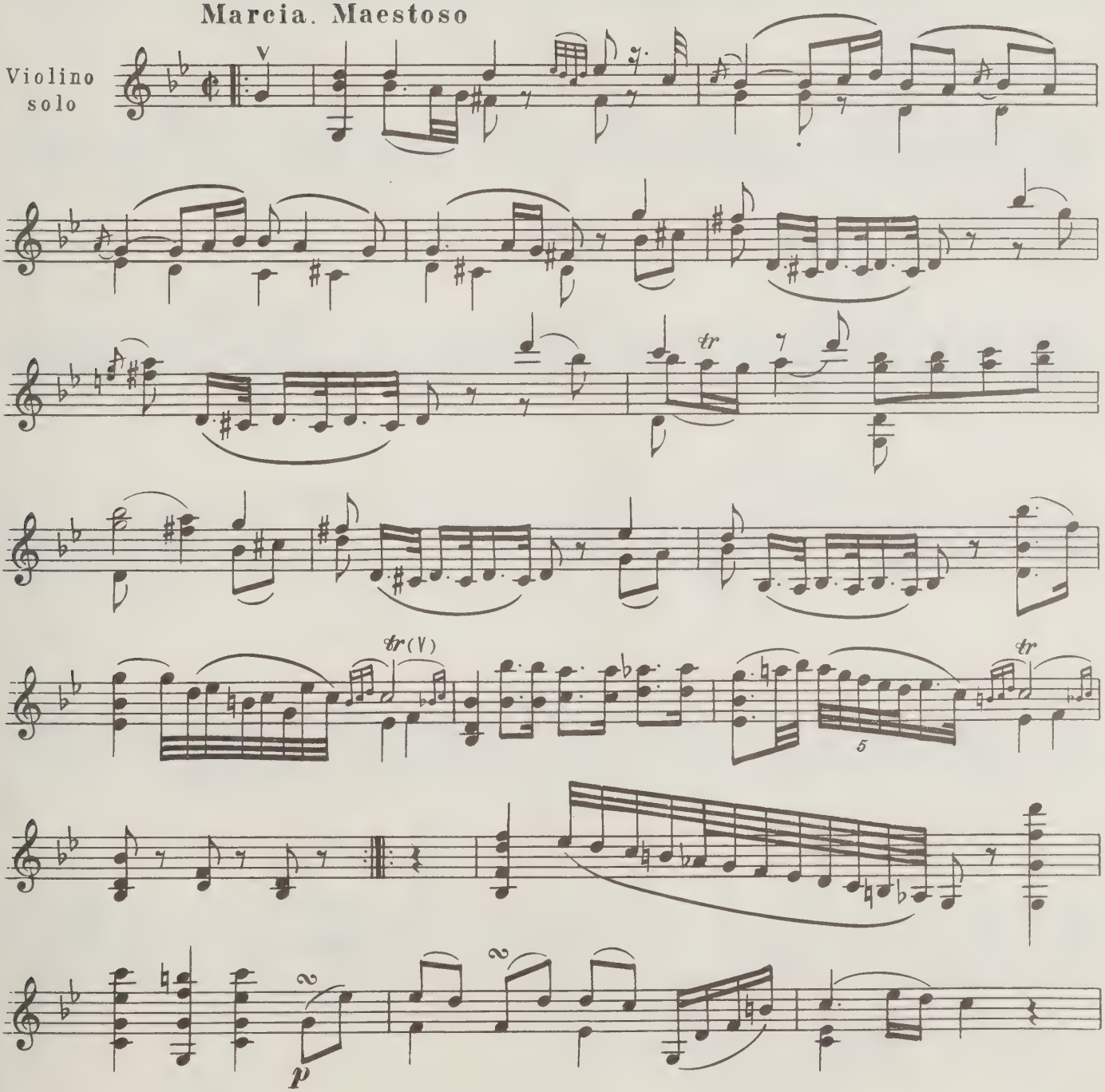

1.
2.
p
f
ff
1.
2.
p
f

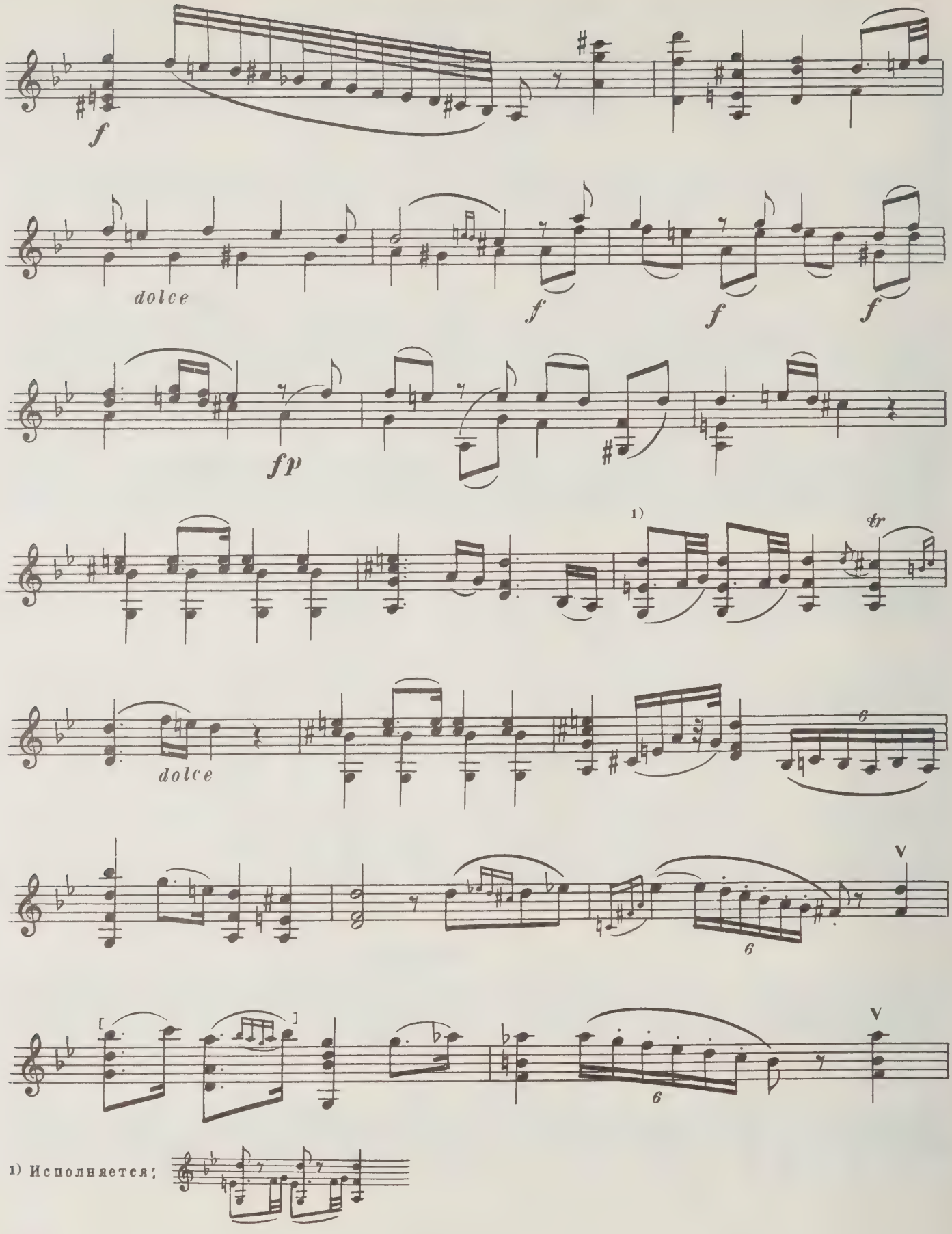
# ТРИ СОНАТЫ
# ДЛЯ СКРИПКИ-СОЛО

Op. 3

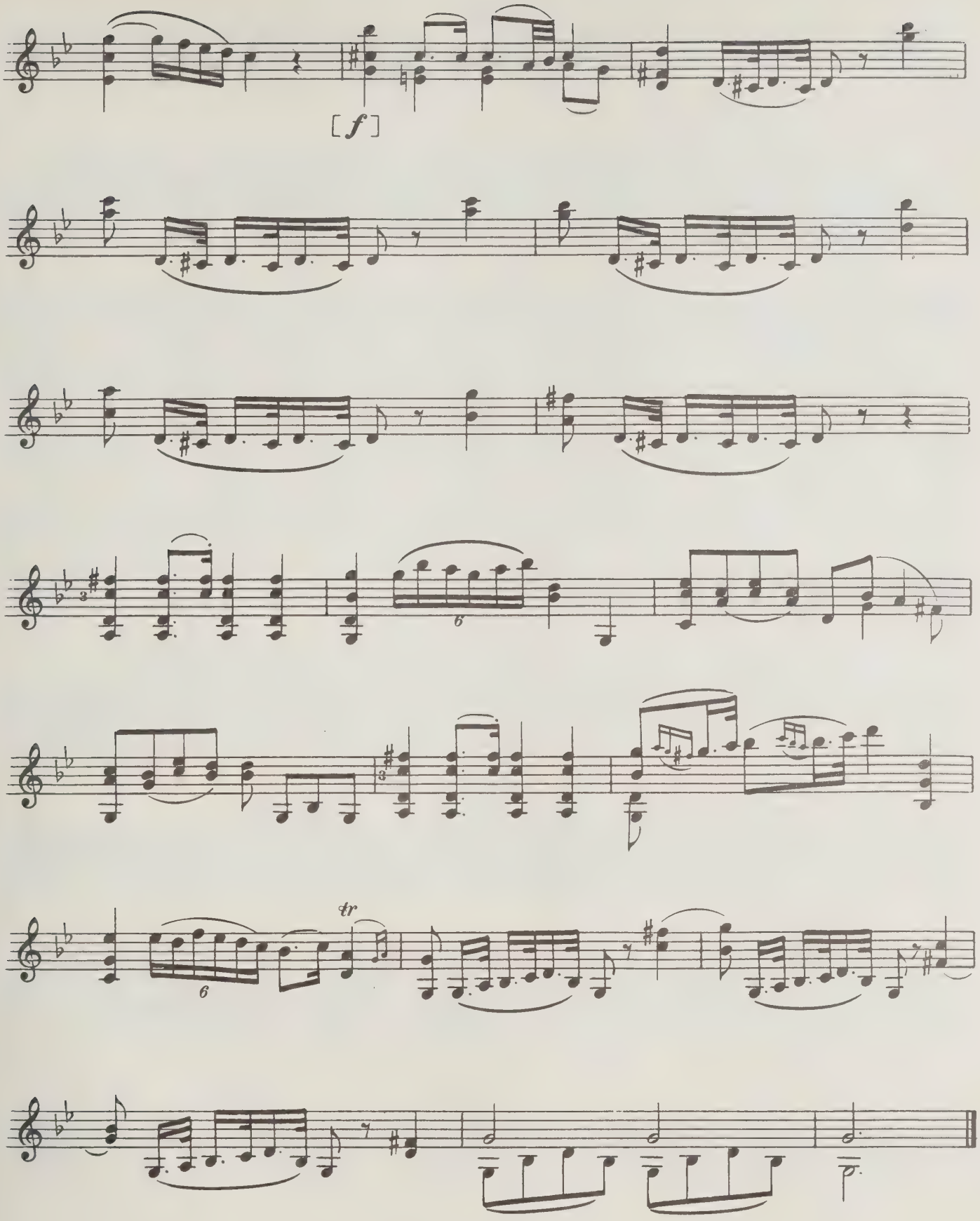
## Соната №1

## I

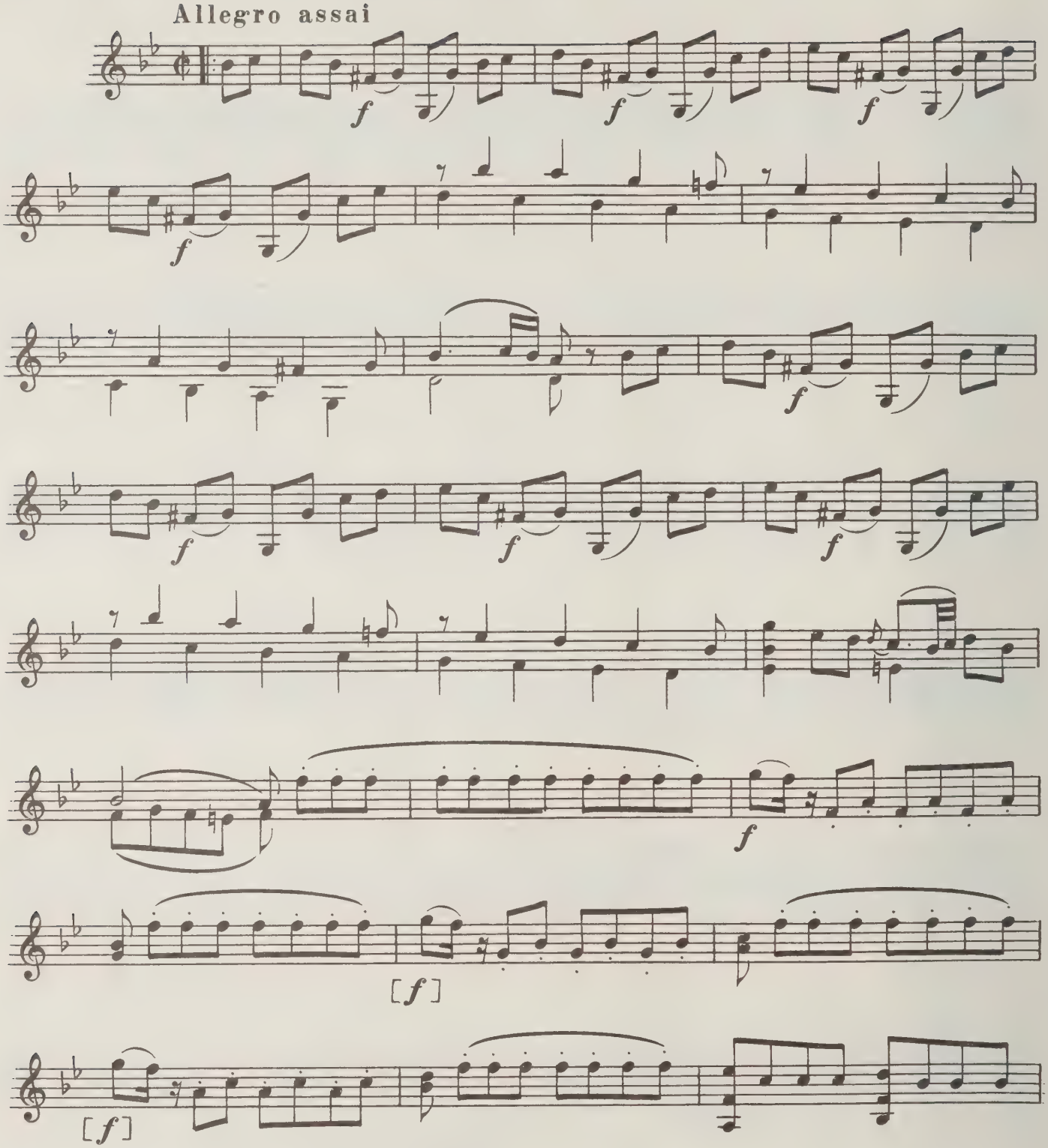


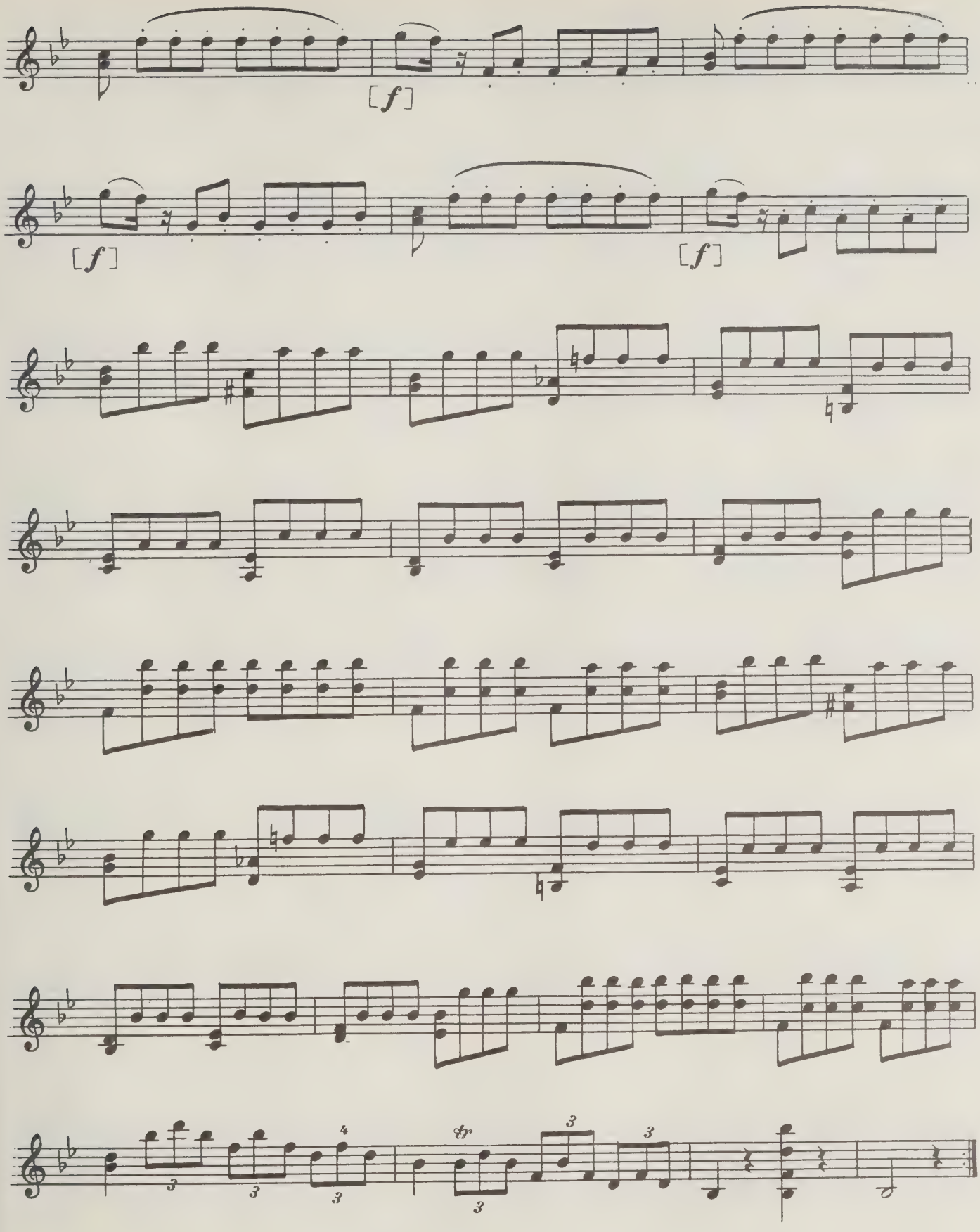


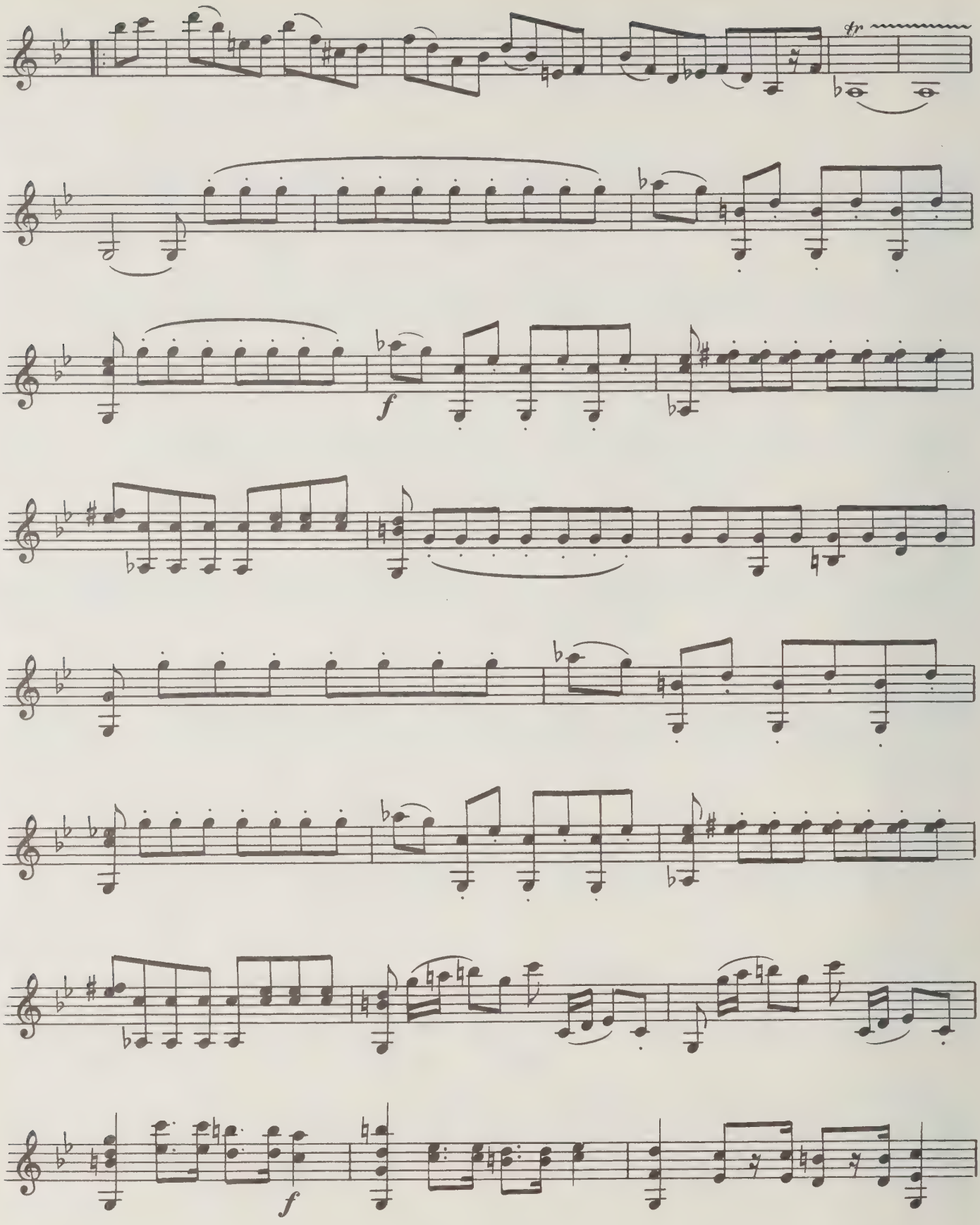

1) Исполняется:

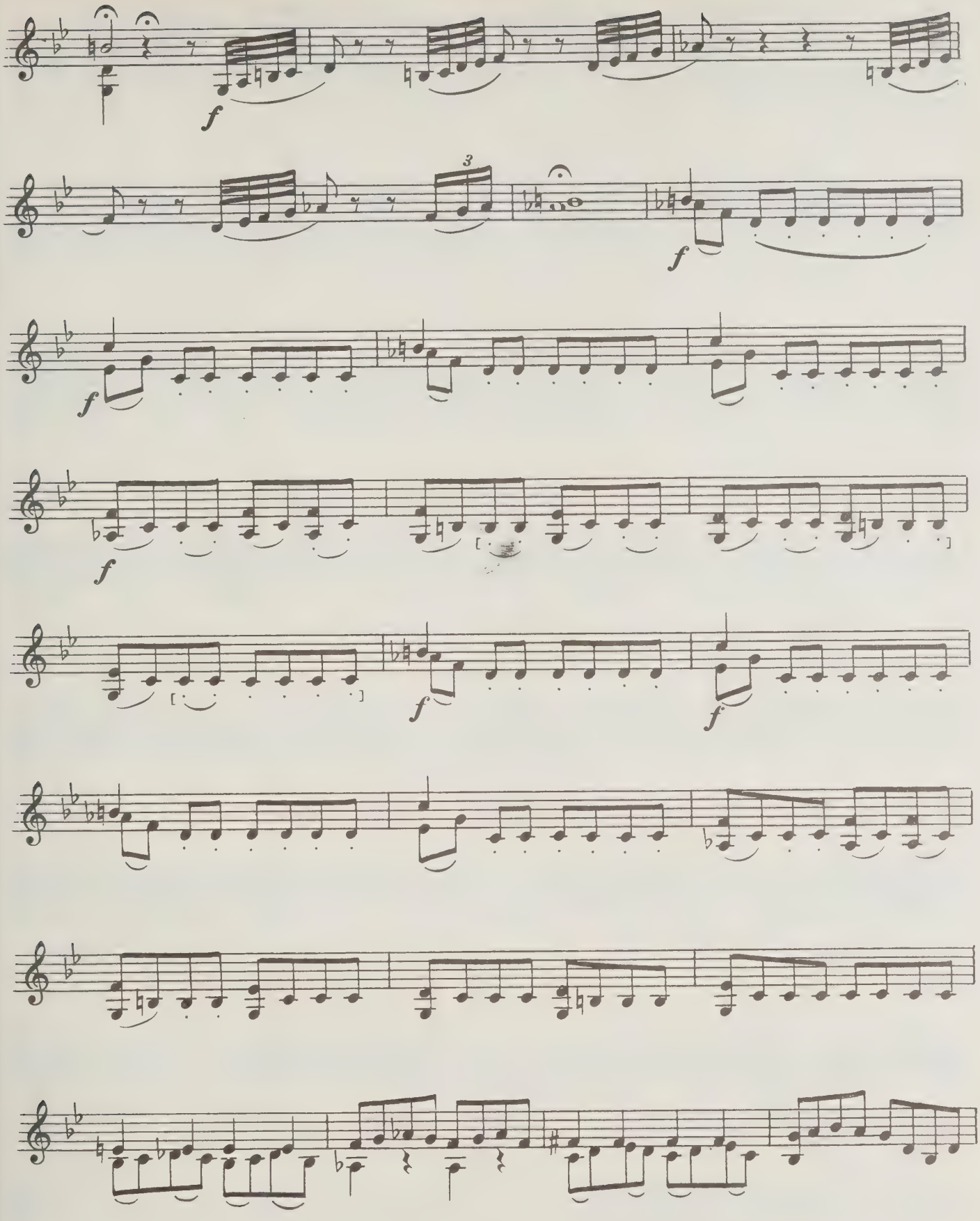

[f]
6
3
6
3
tr
6

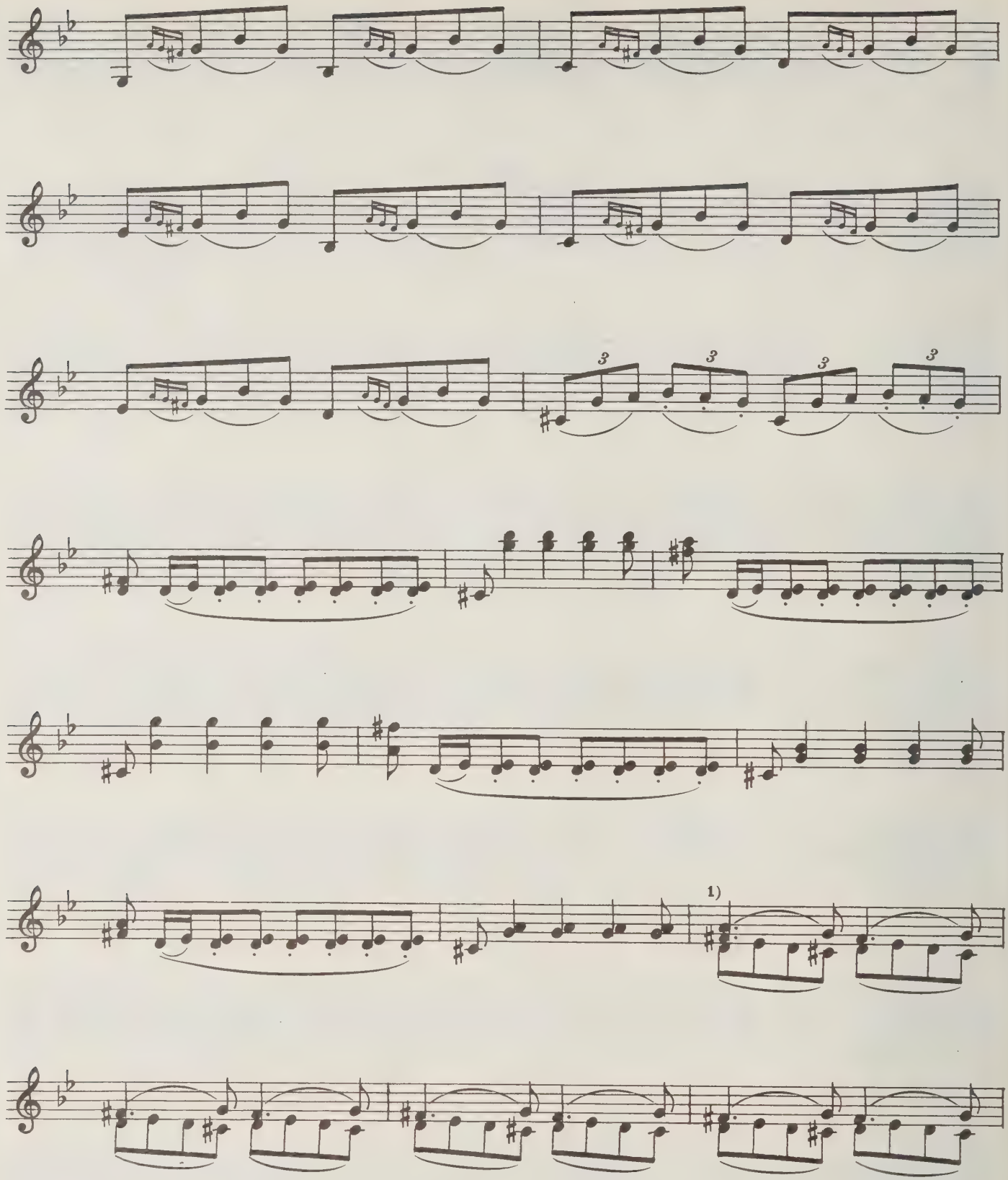
# II



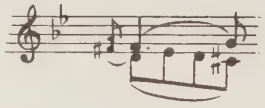

[f]
[f]
[f]
tr
3
3
3
4
3
3
3

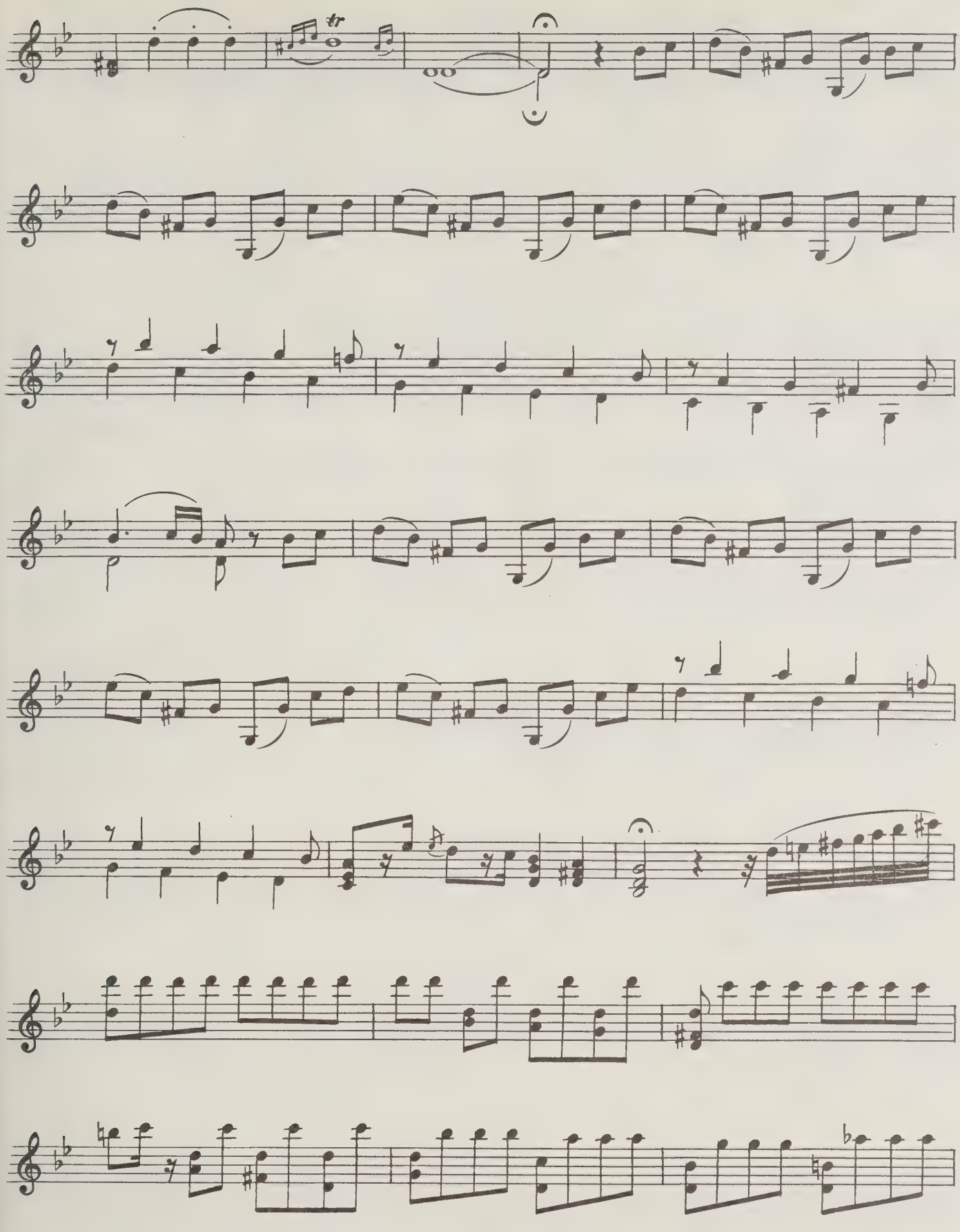

tr
f
f

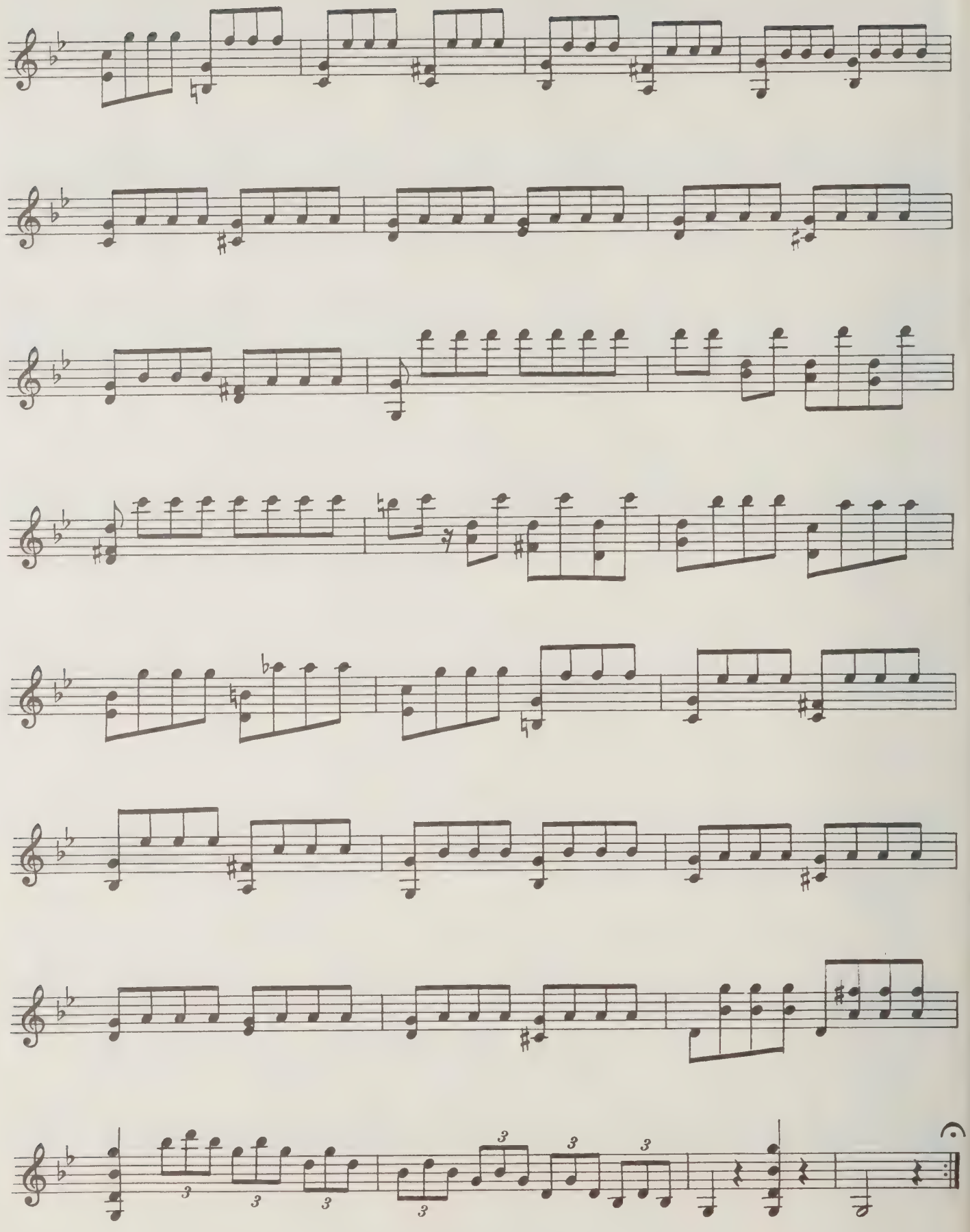

f
3
f
f
f
f
f
f




1) Исполняется так:

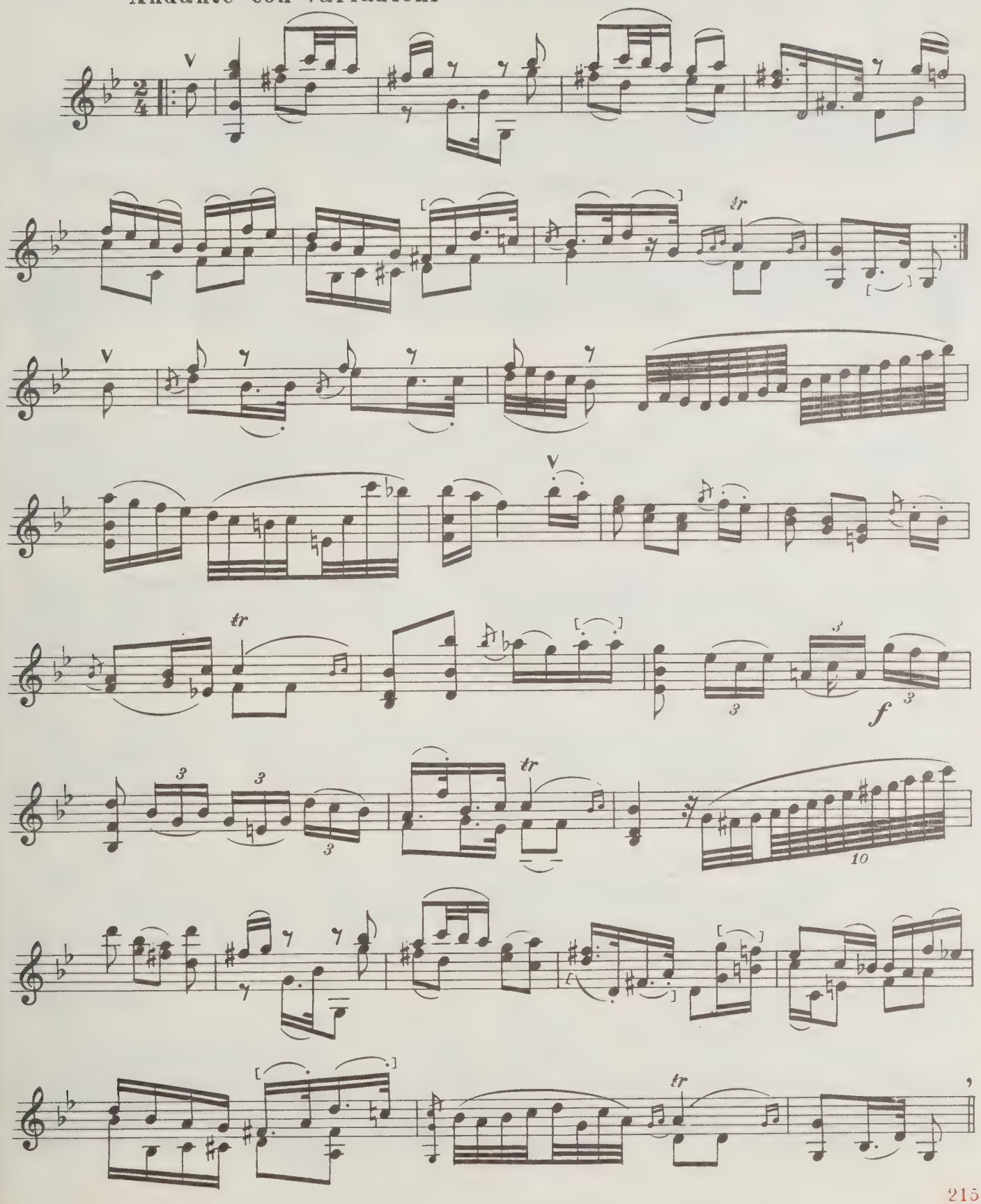


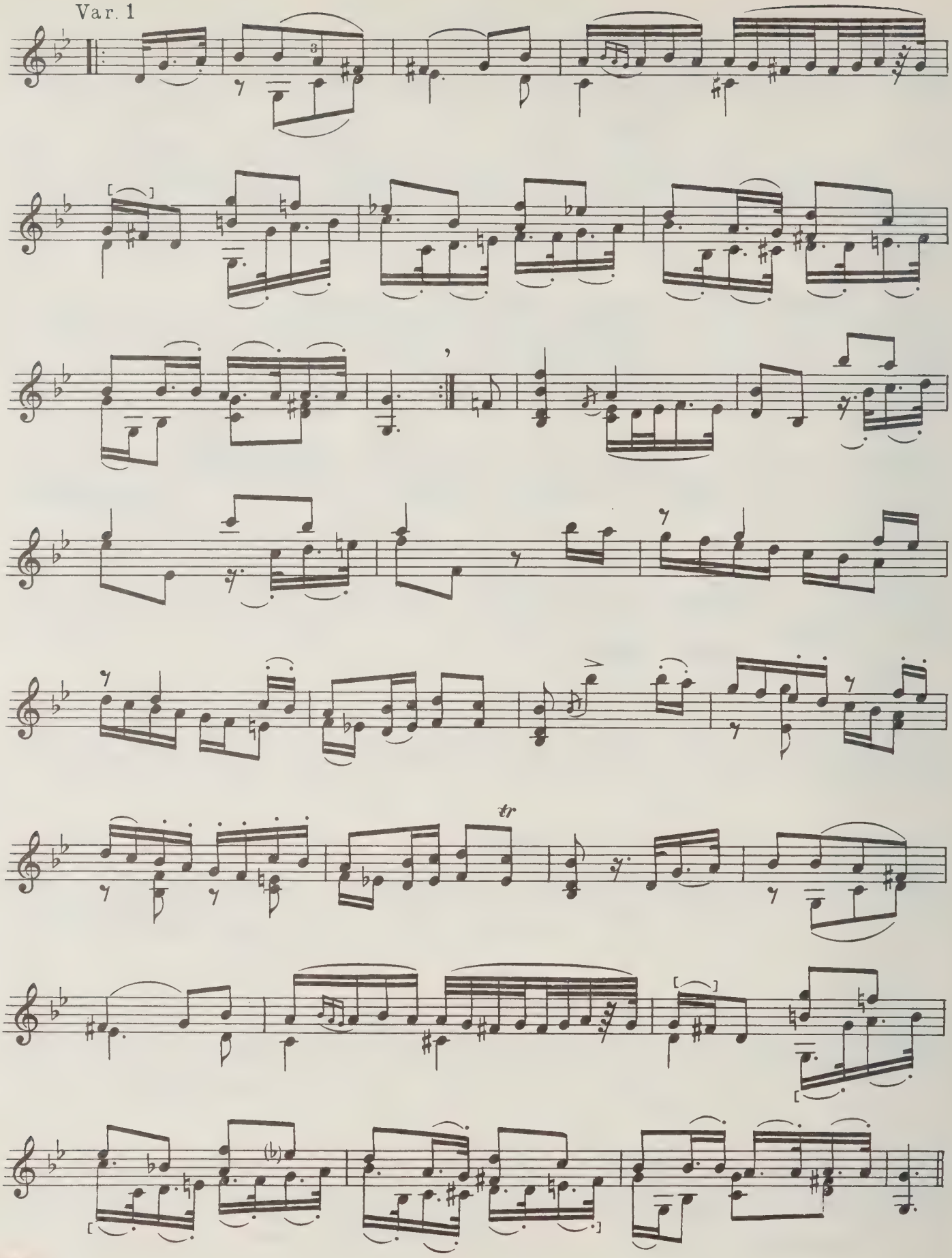




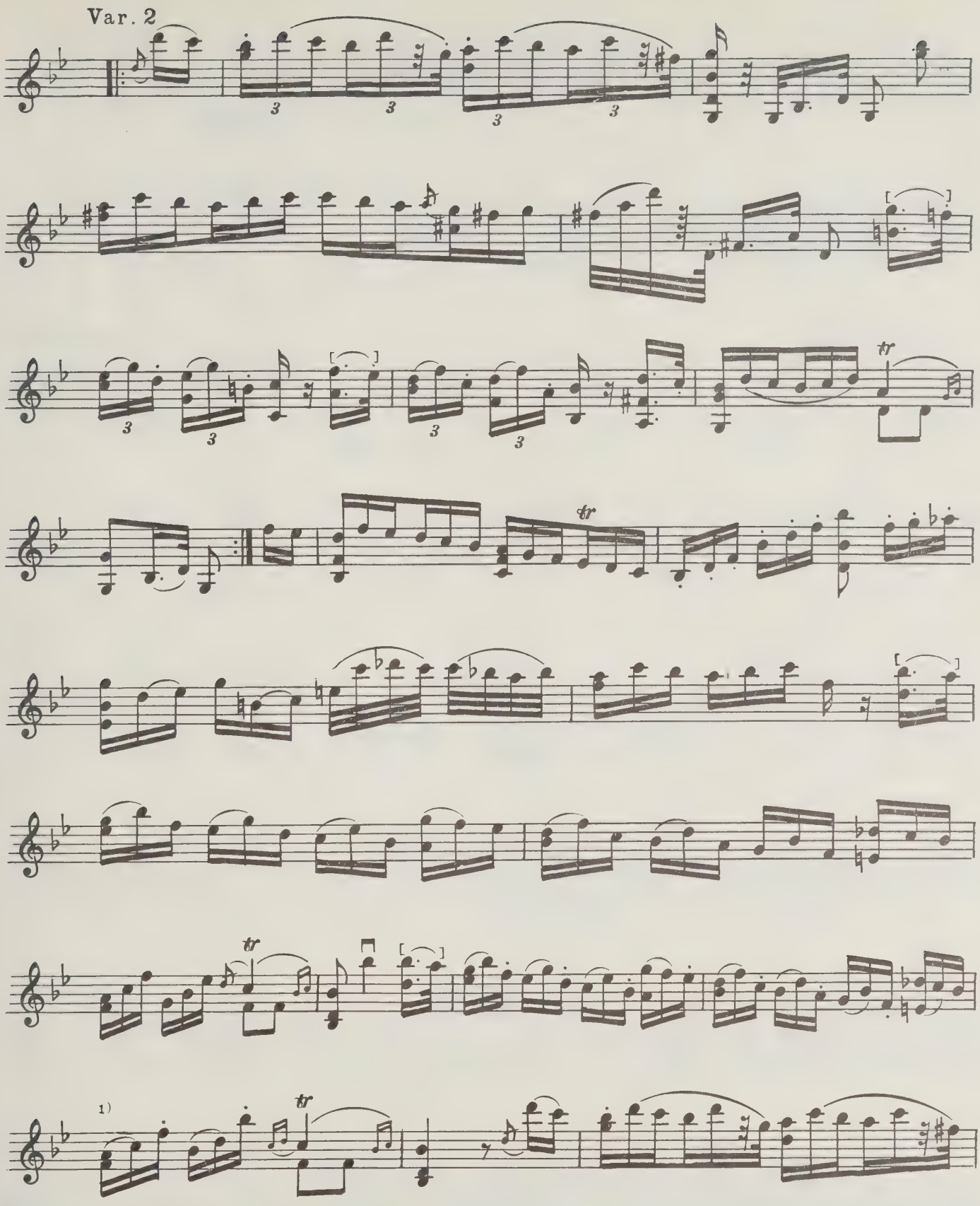
# III

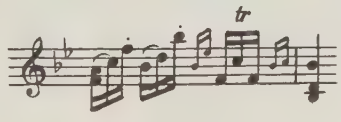
## Andante con variazioni

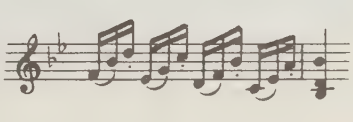


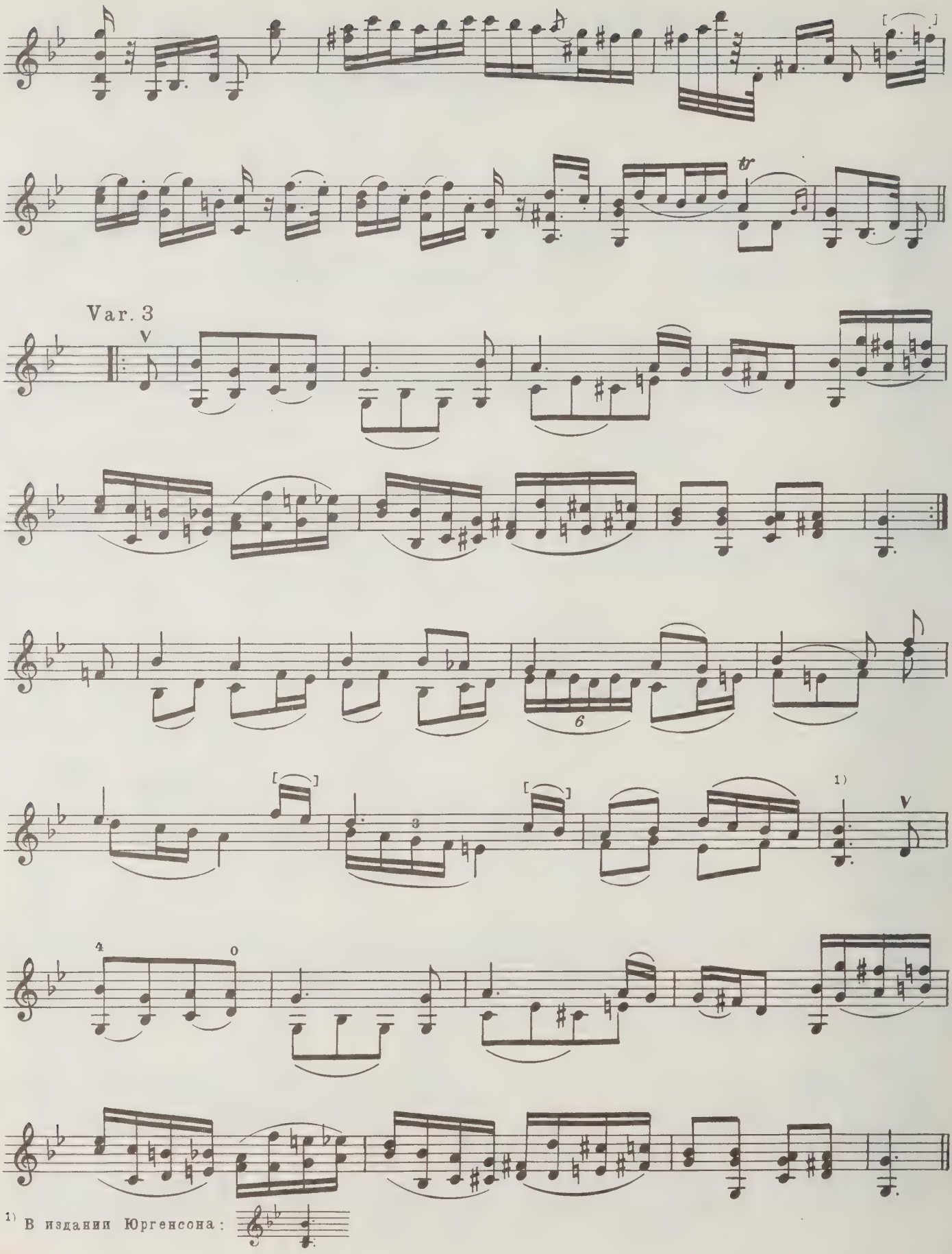

Var. 1
tr

Var. 2



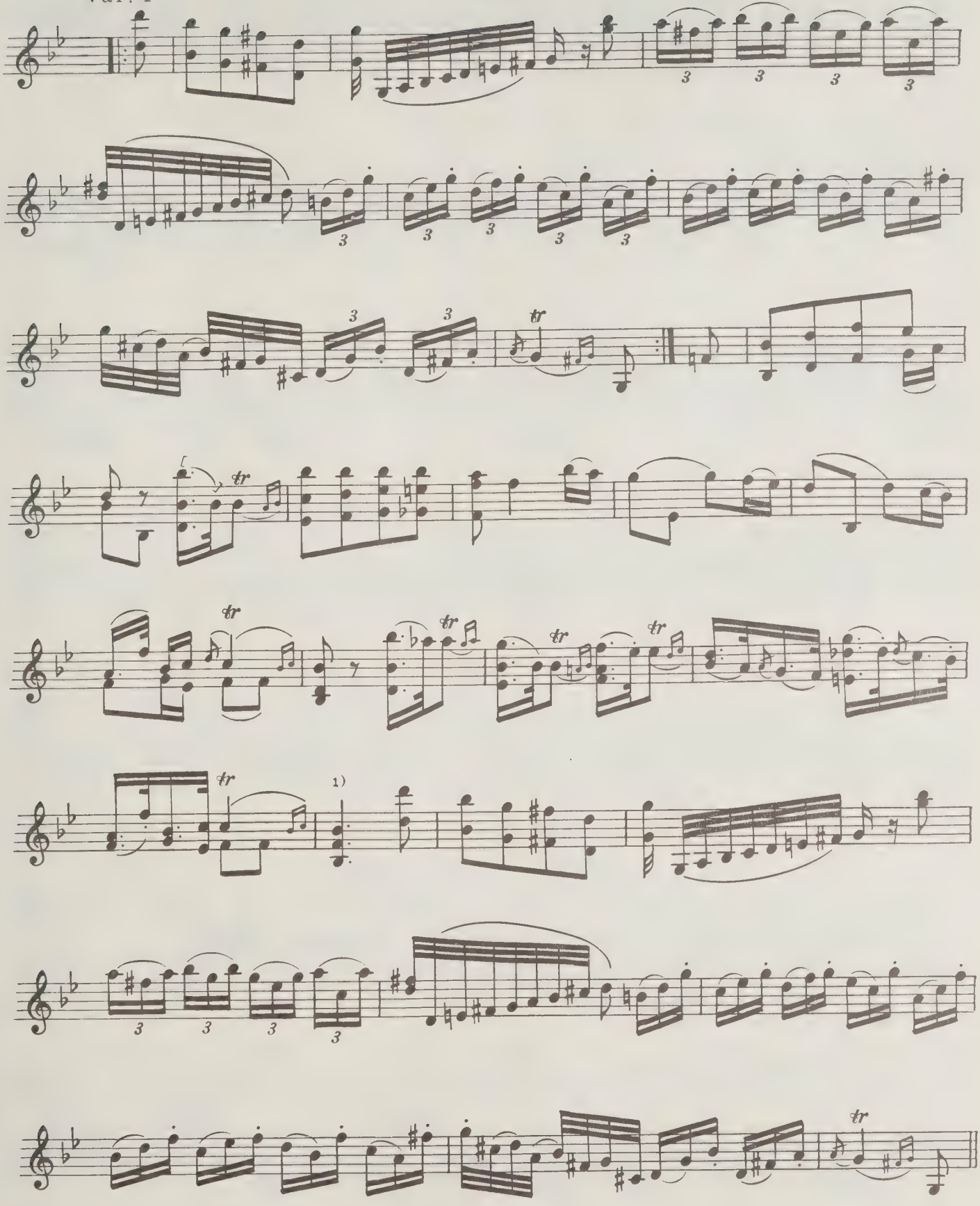

1) В издании Дитмара здесь неясность: 

, этот такт в издании Юргенсона изложен следующим образом: 

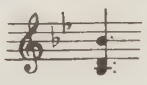


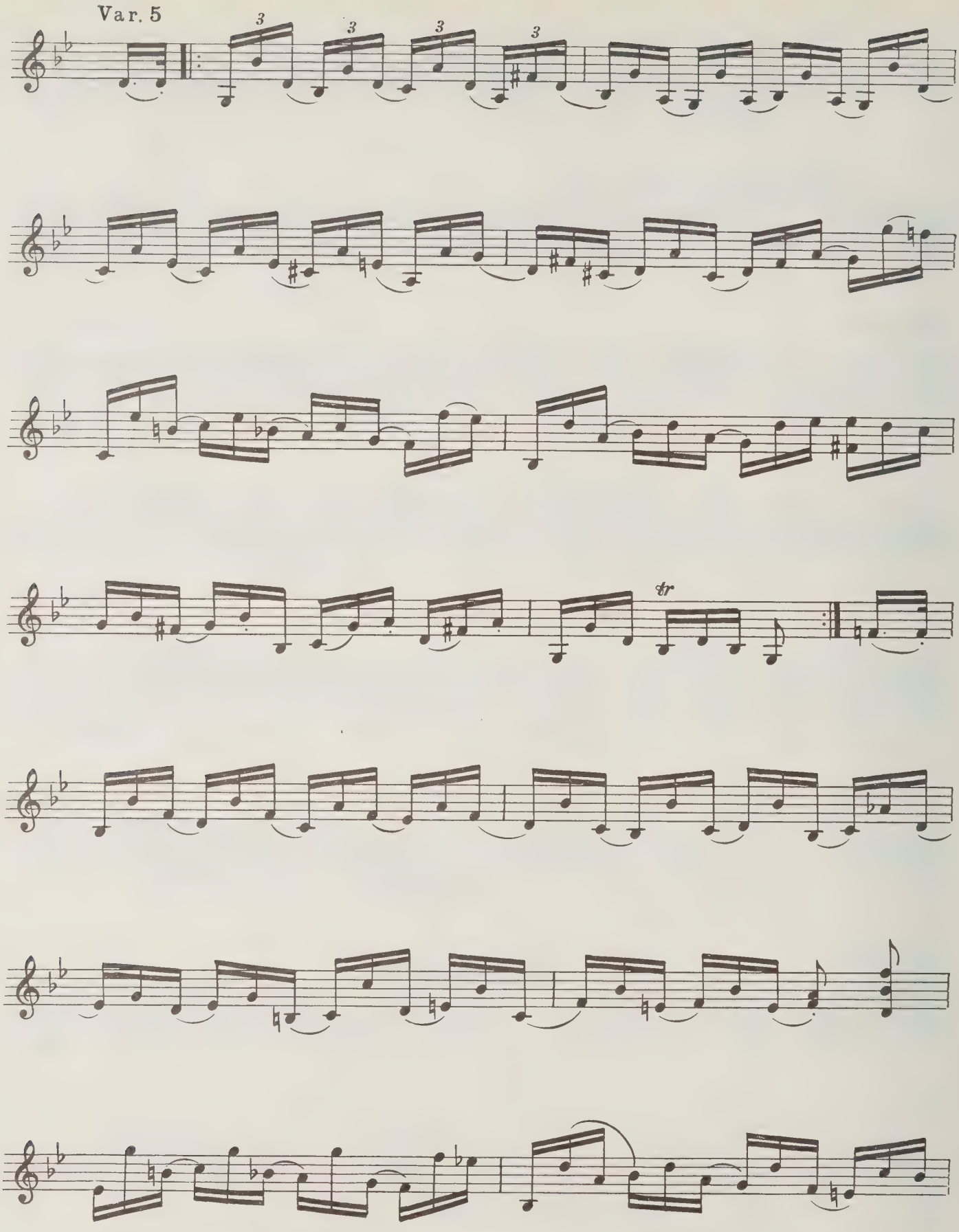

1) В издании Юргенсона:

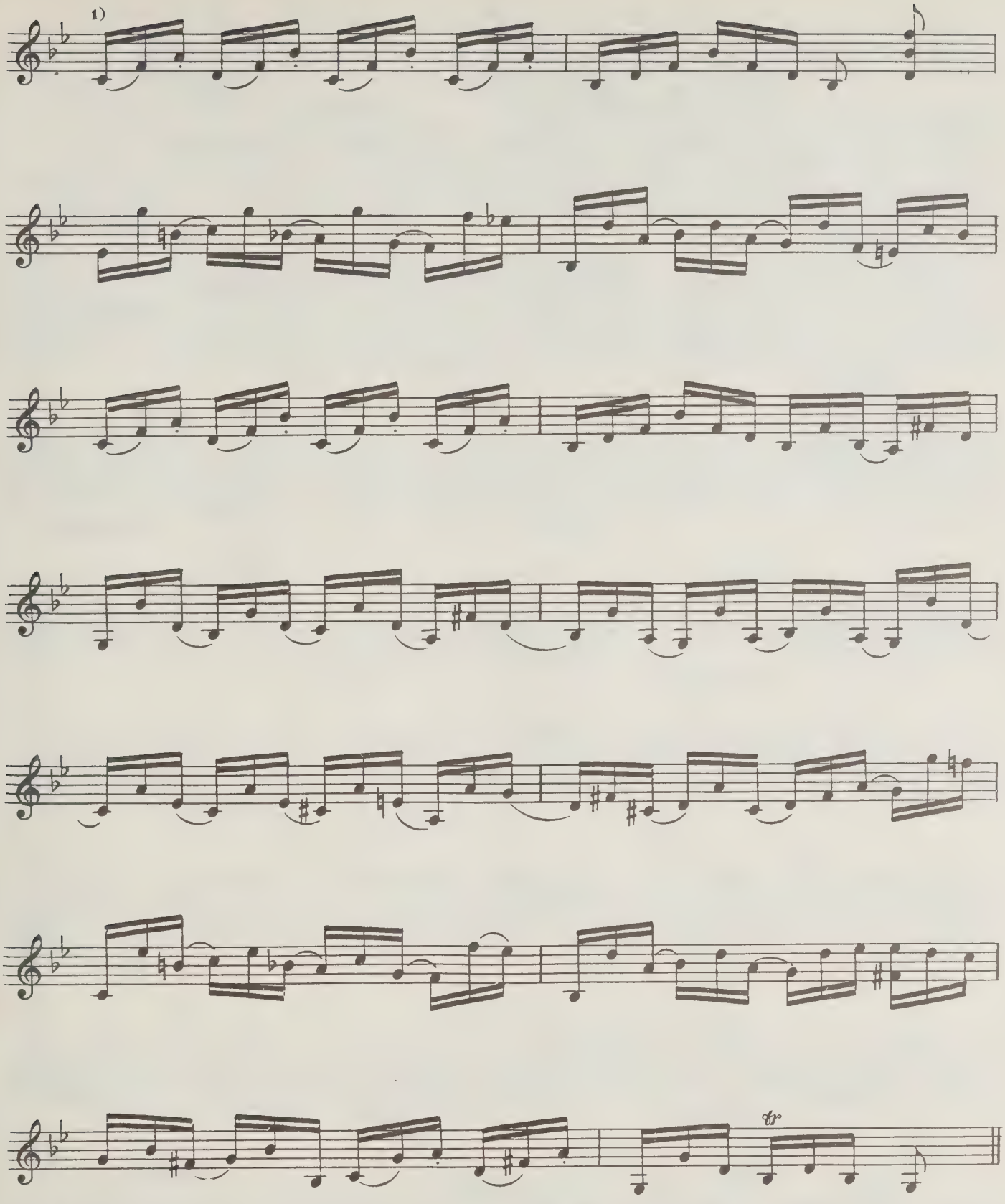
Var. 4



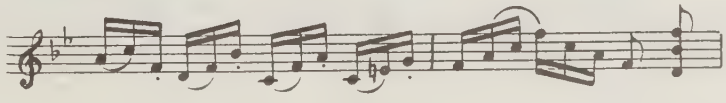

1) В издании Юргенсона:

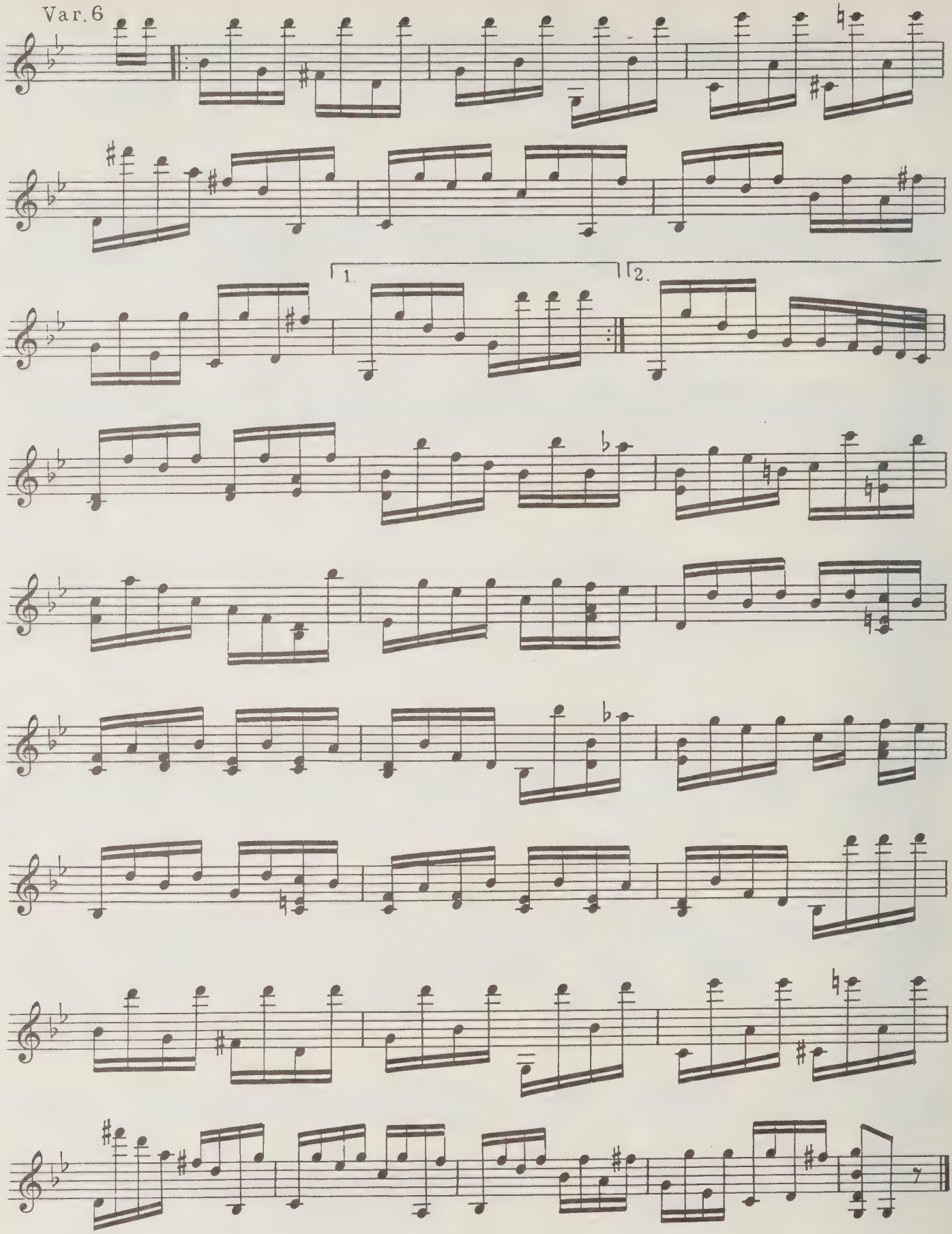



Var. 5
3
3
3
3
tr



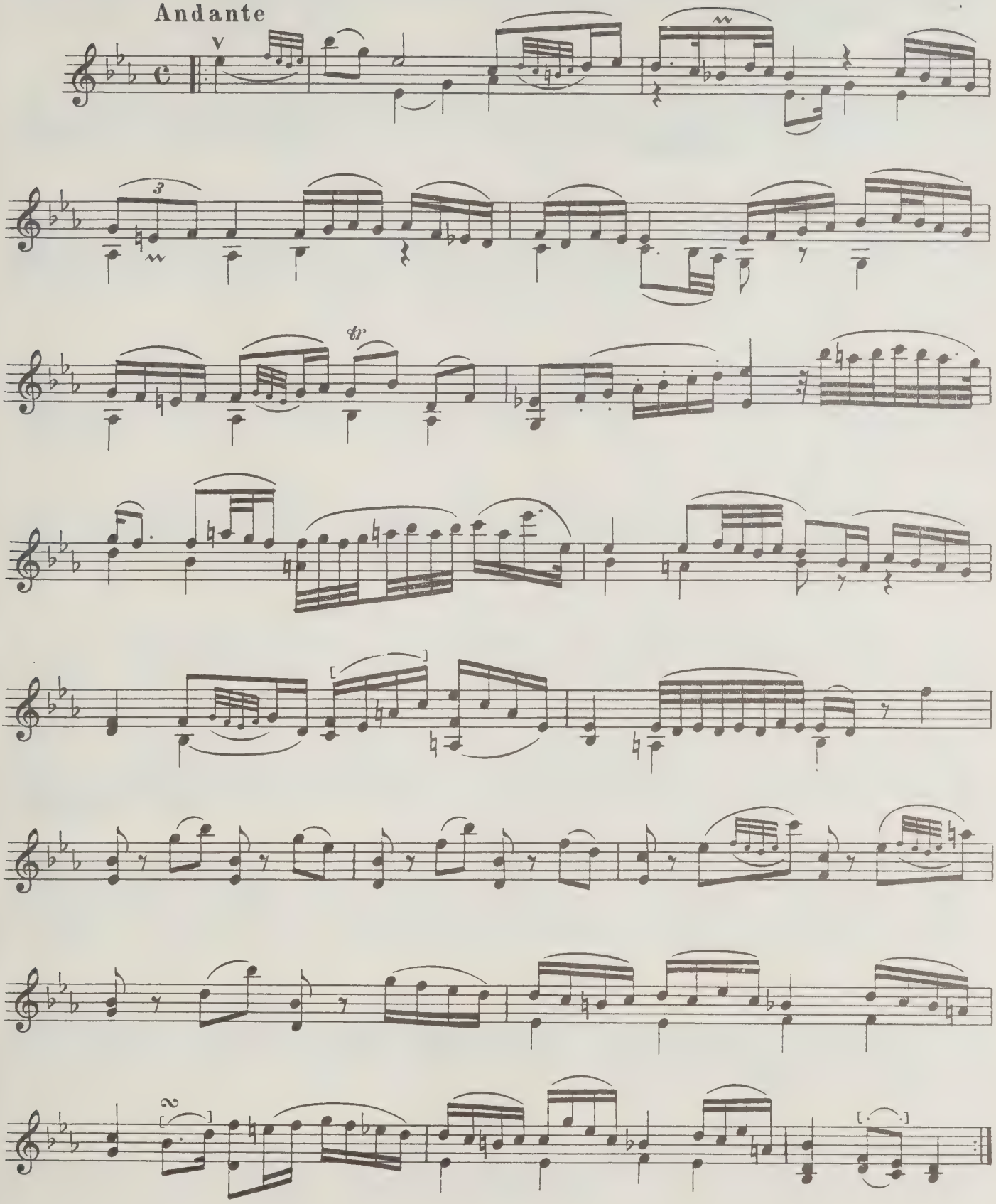

1) Эти два такта в издании Юргенсона изложены следующим образом:

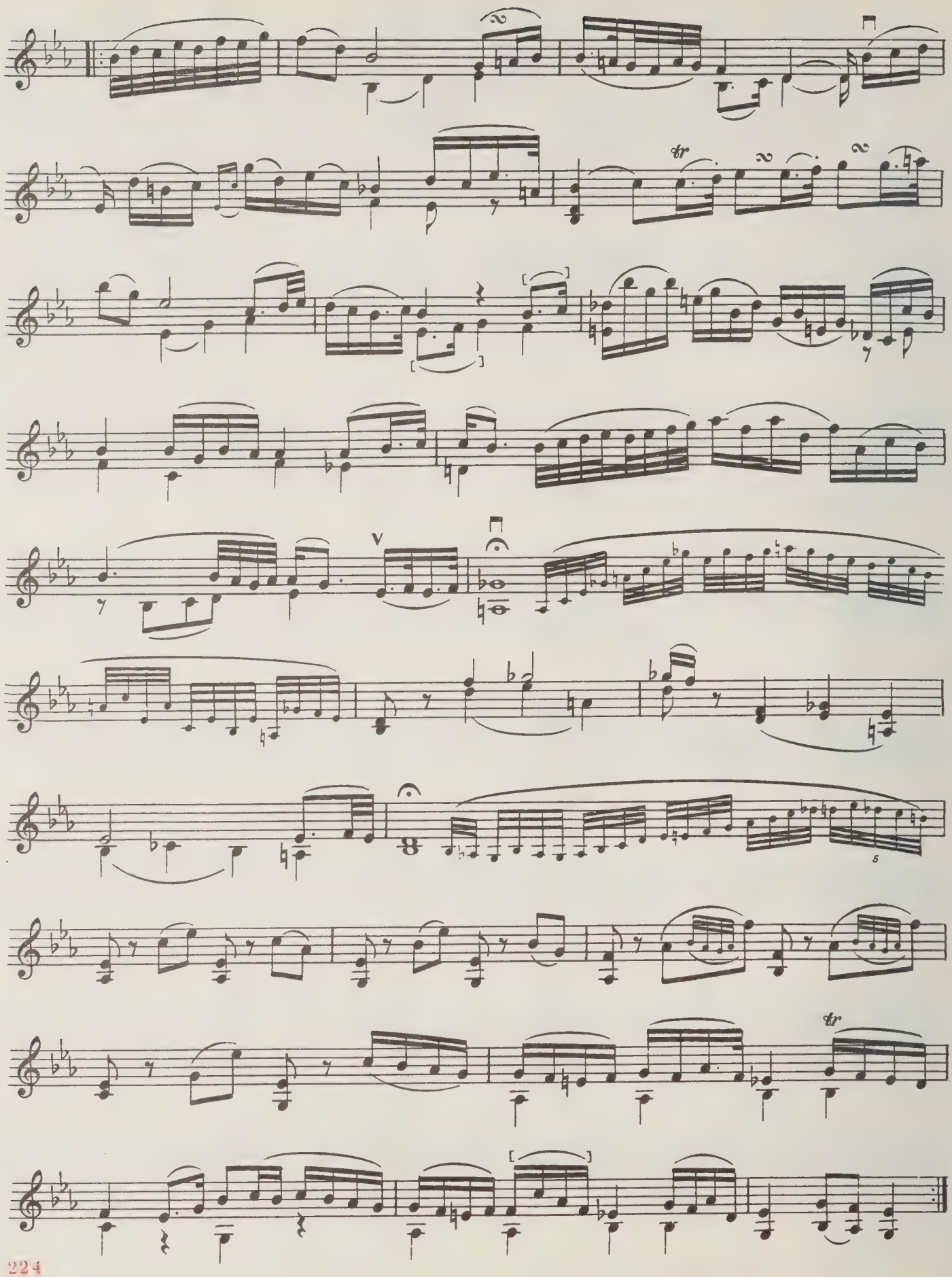



Var. 6
1.
2.

# Соната № 2

## I




tr
V
5
tr

# II

Tempo di Minuetto

1)

2)

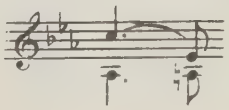
tr

Fine

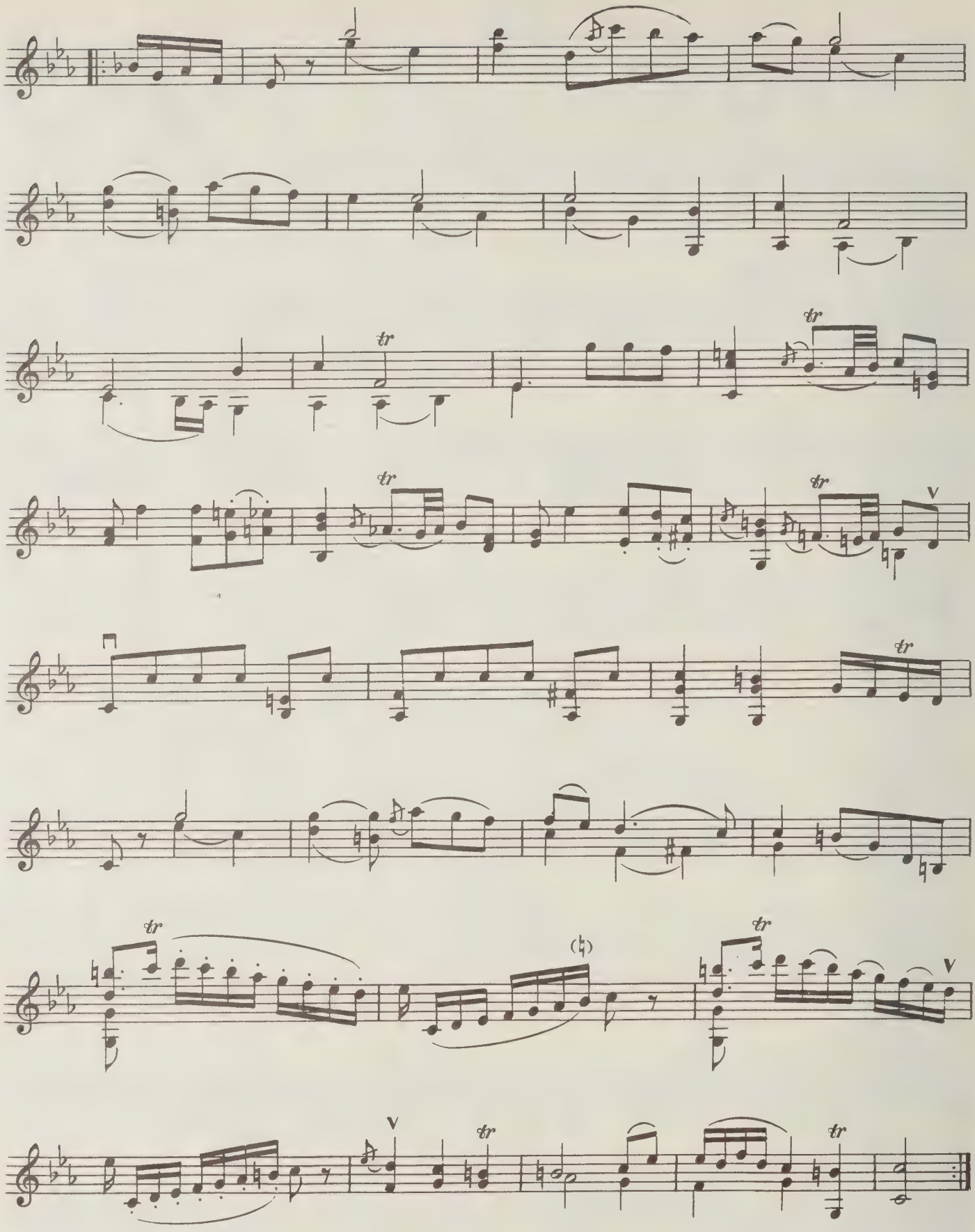
Trio

tr

1) В издании Юргенсона:

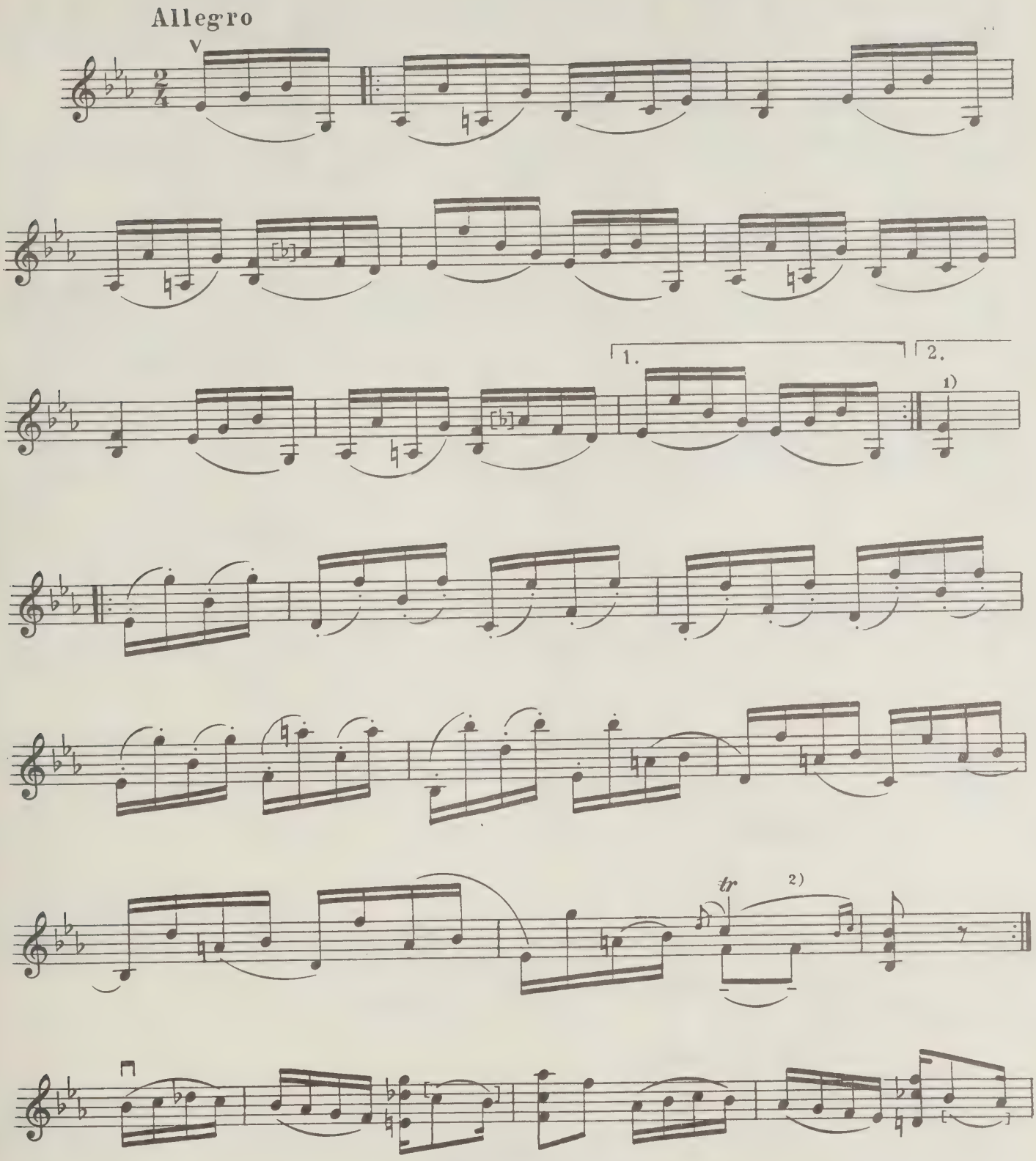


2) В издании Юргенсона:



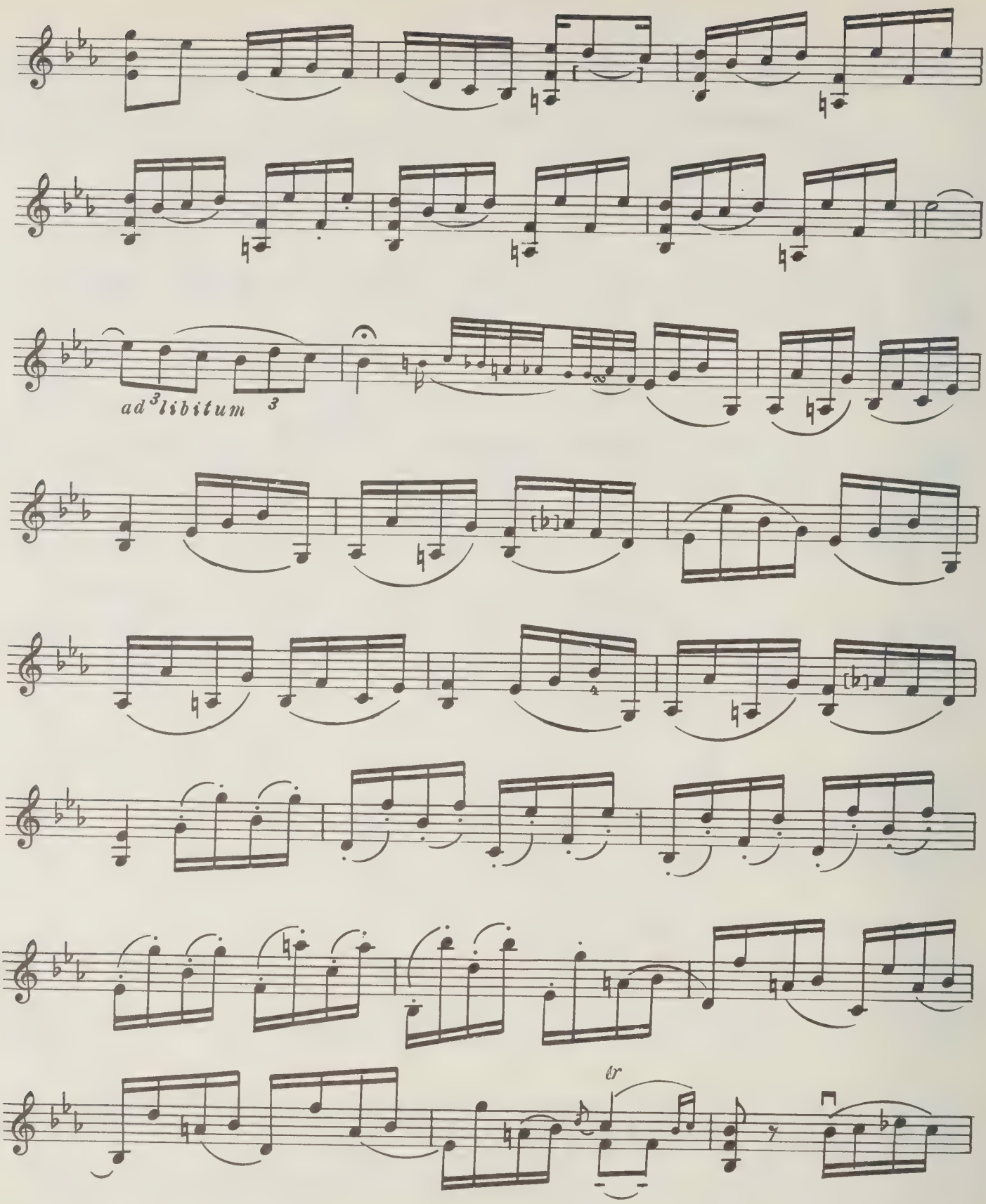

*Da Capo il Minuetto*

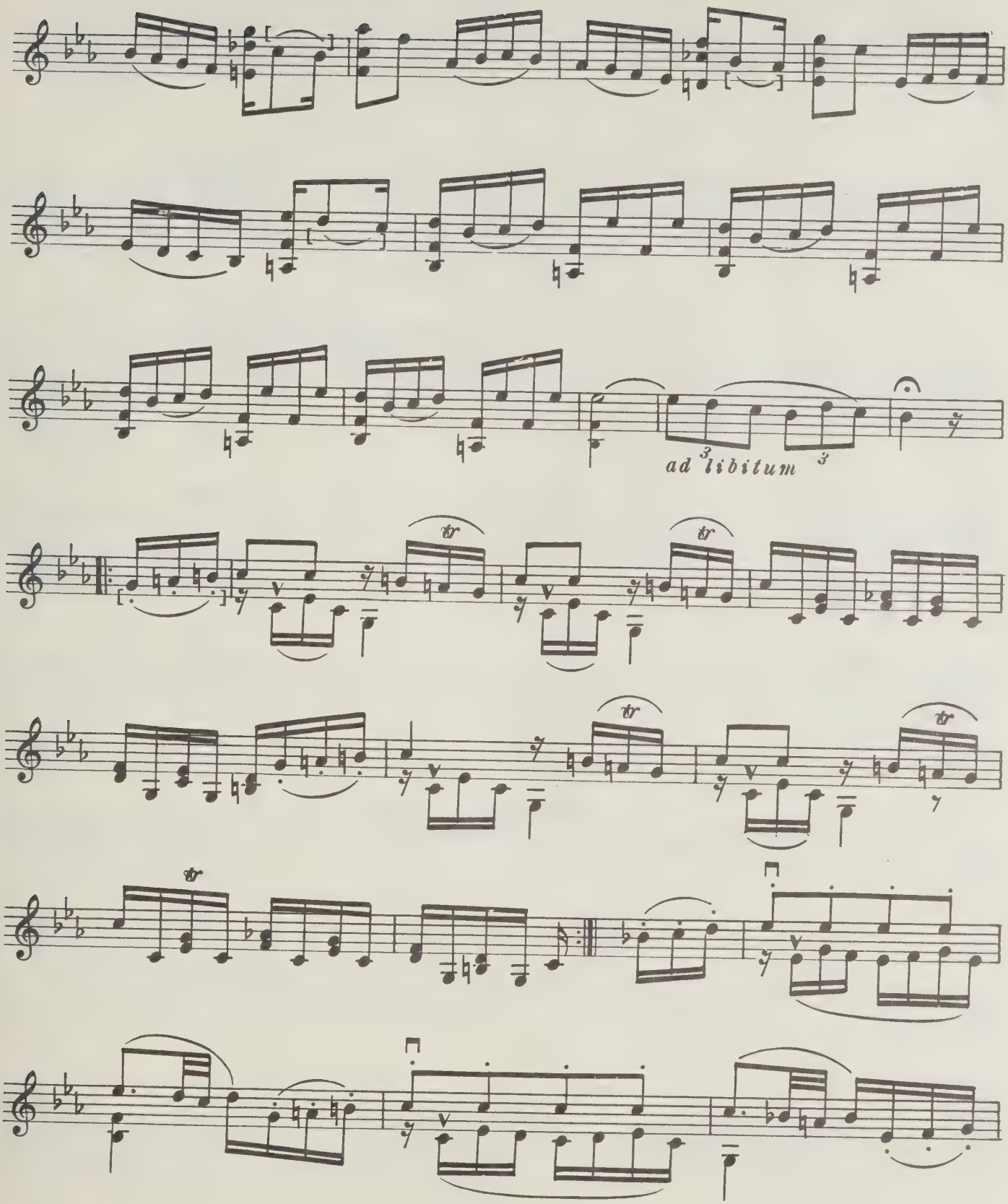
# III Rondo

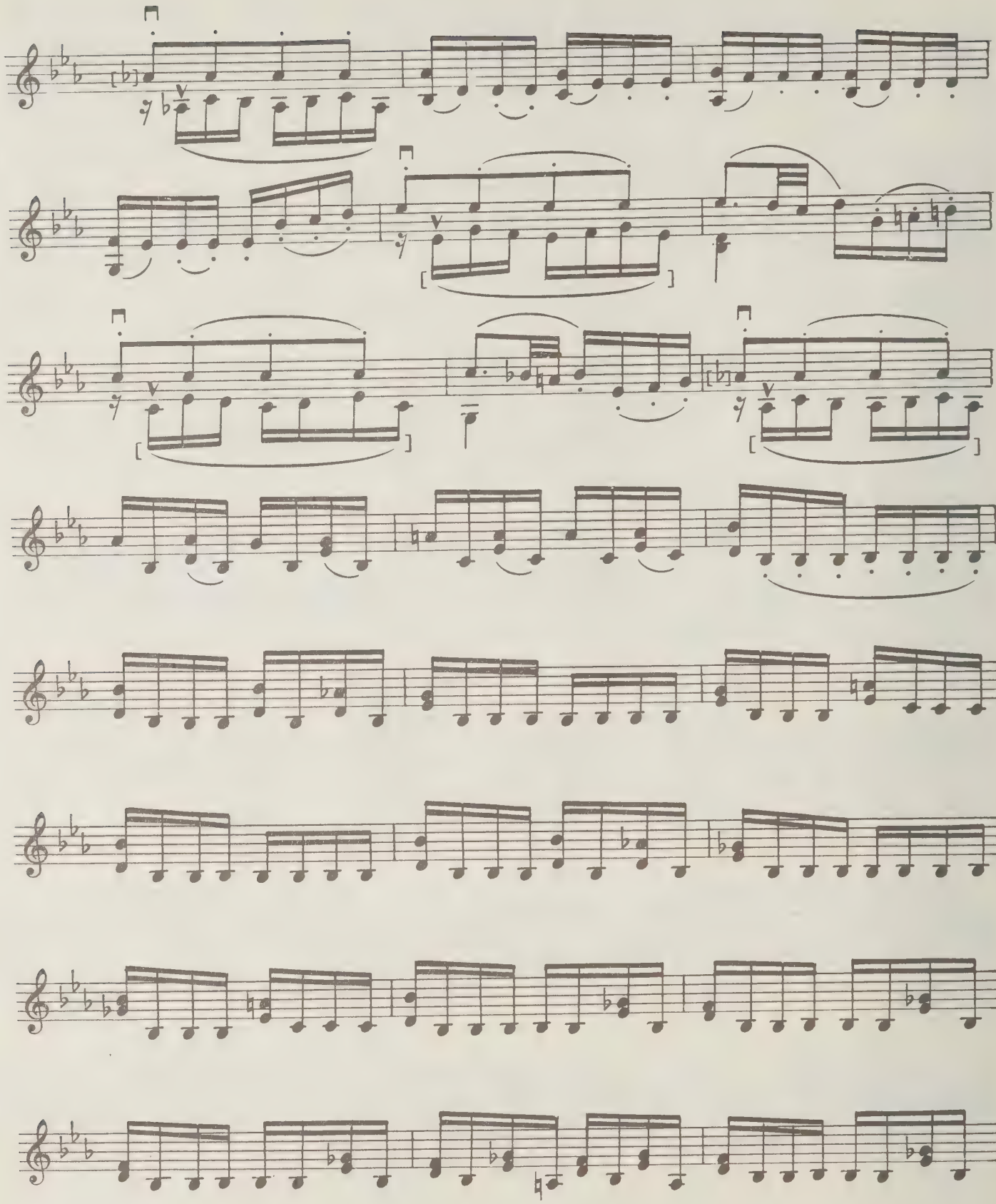


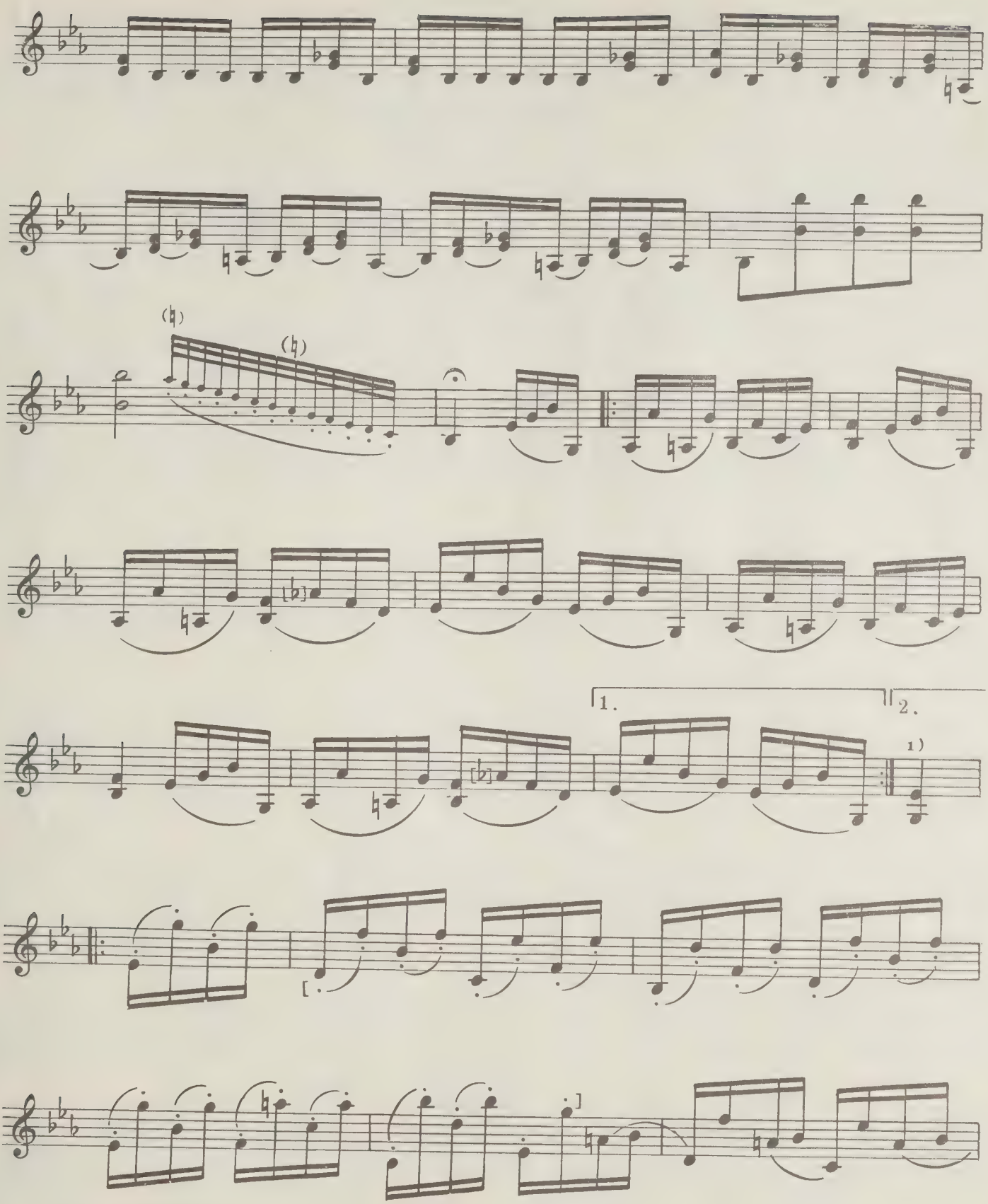

1) В издании Дитмара здесь фермата.

2) В издании Юргенсона:

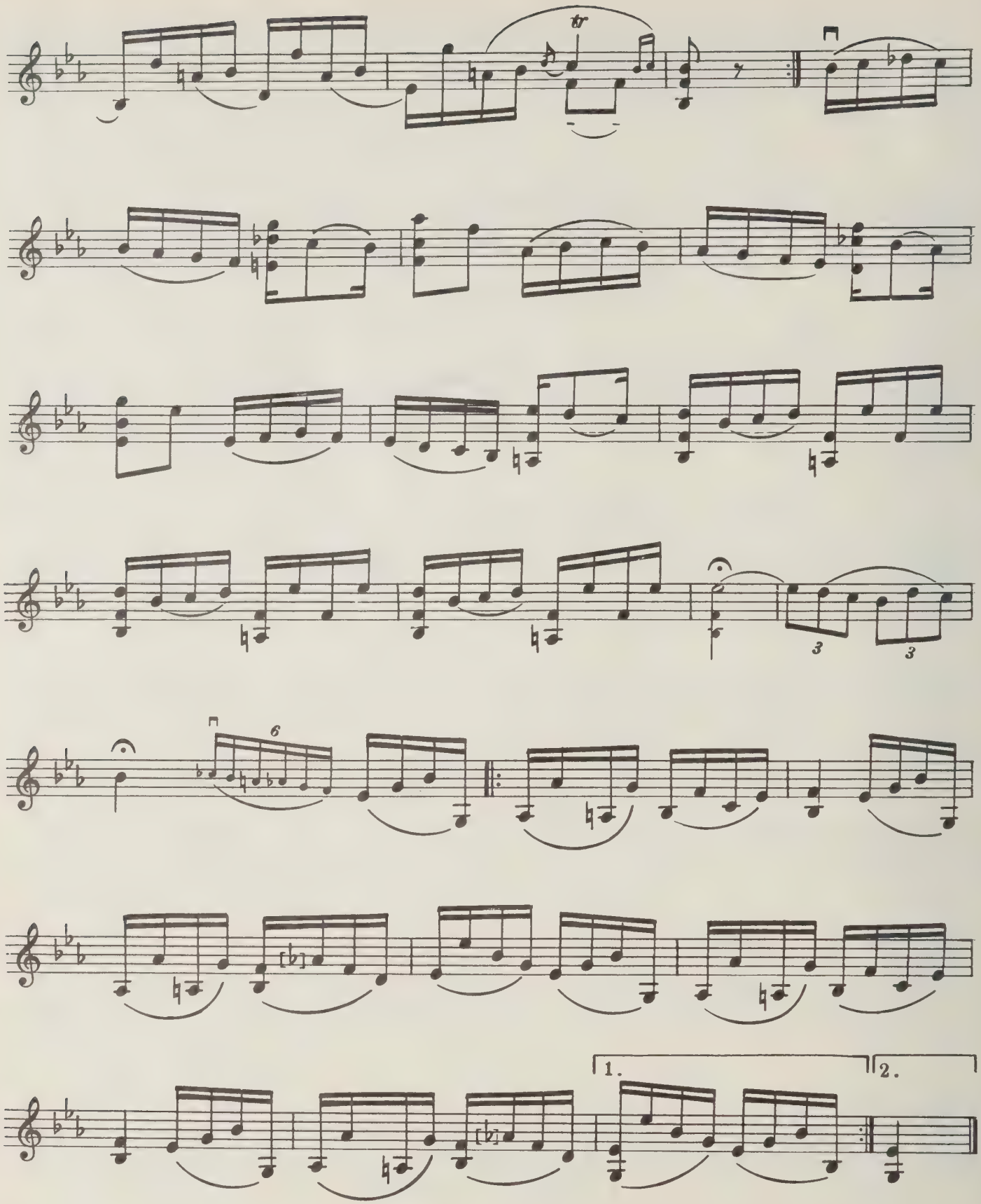

ad libitum
tr


ad libitum
tr
tr
tr
tr



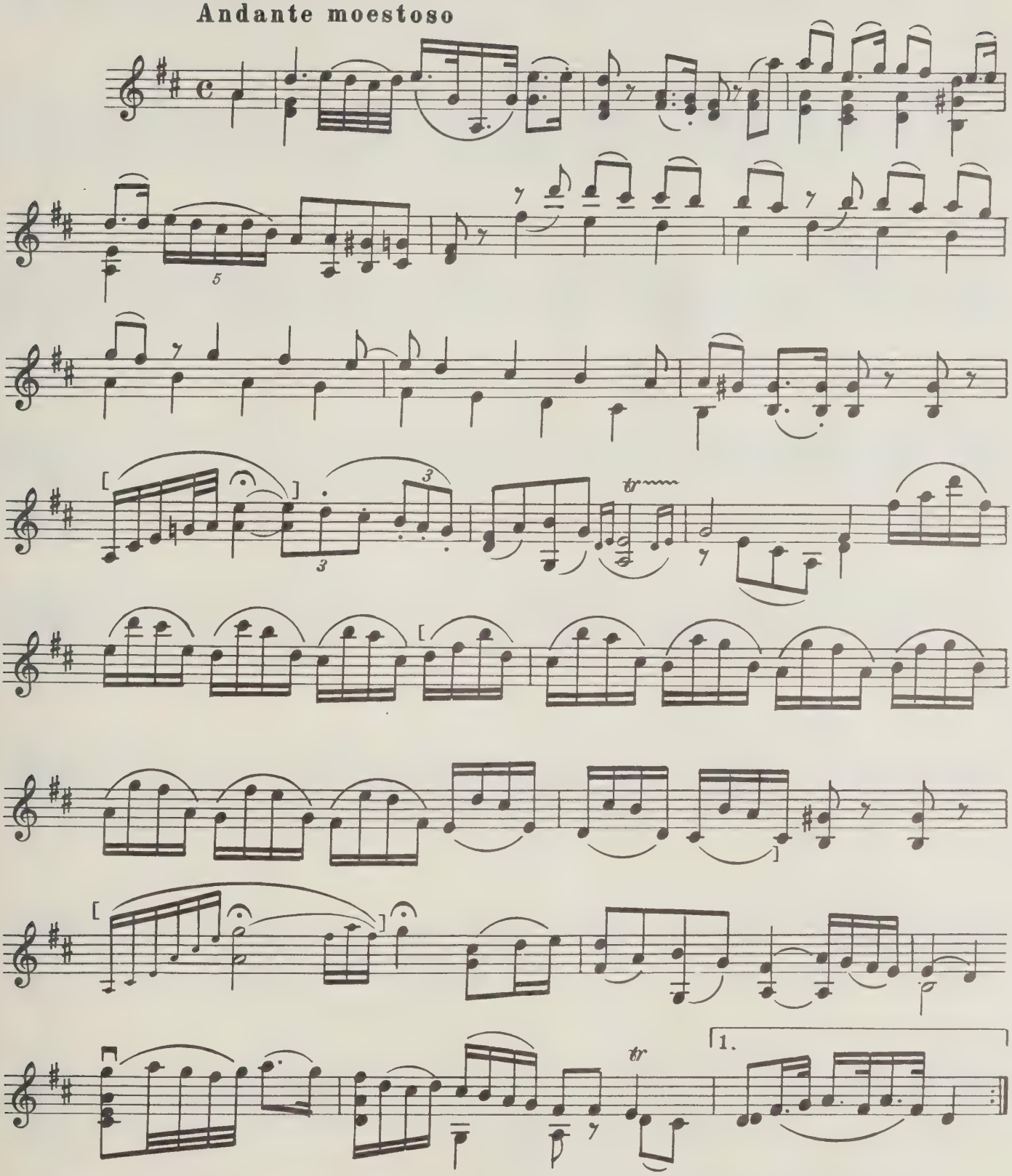


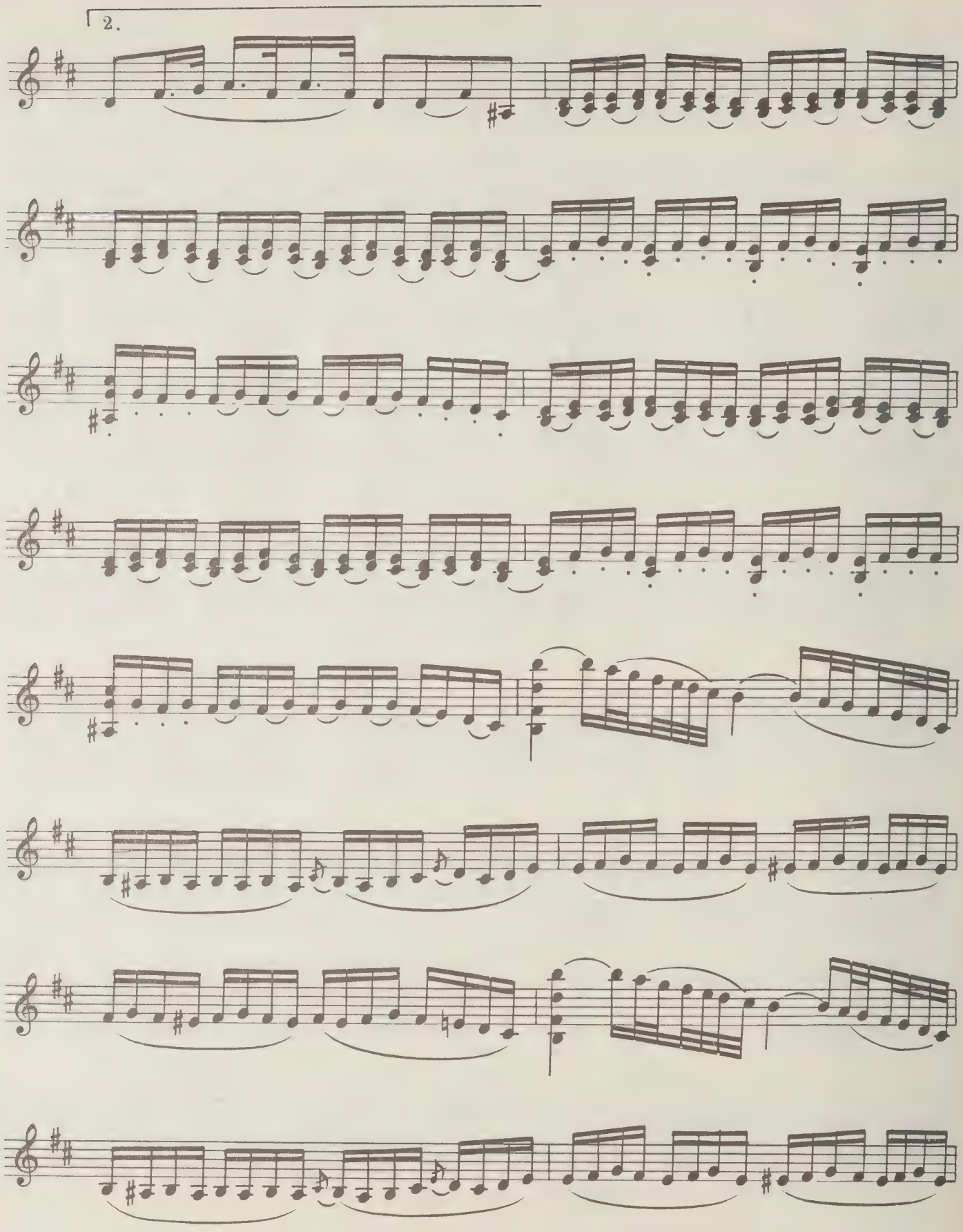

1) В издании Дитмара здесь фермата.

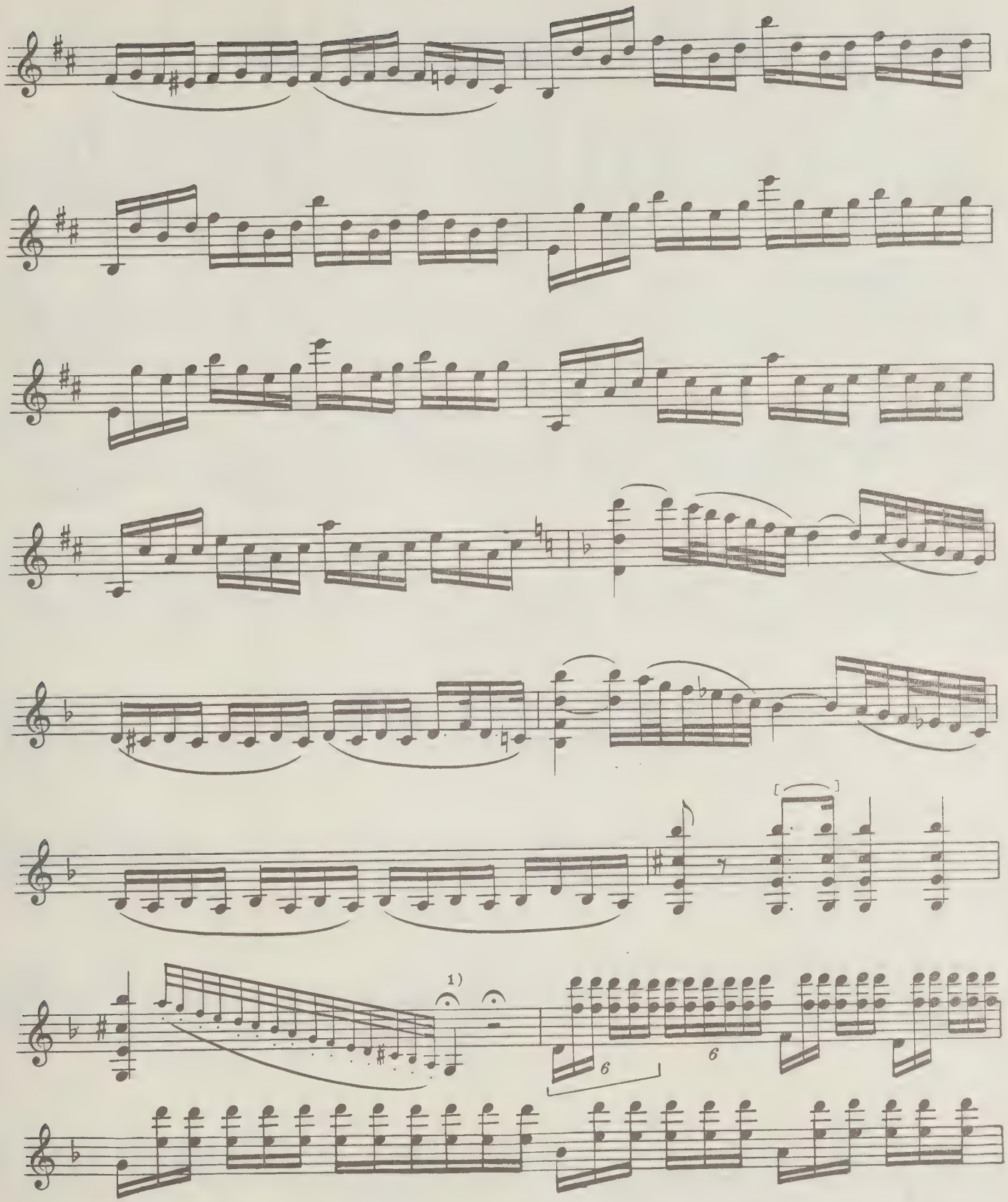

tr
3
3
6
1.
2.

# СОНАТА №3

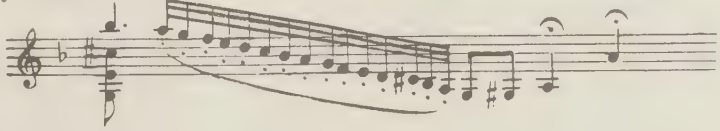
## I

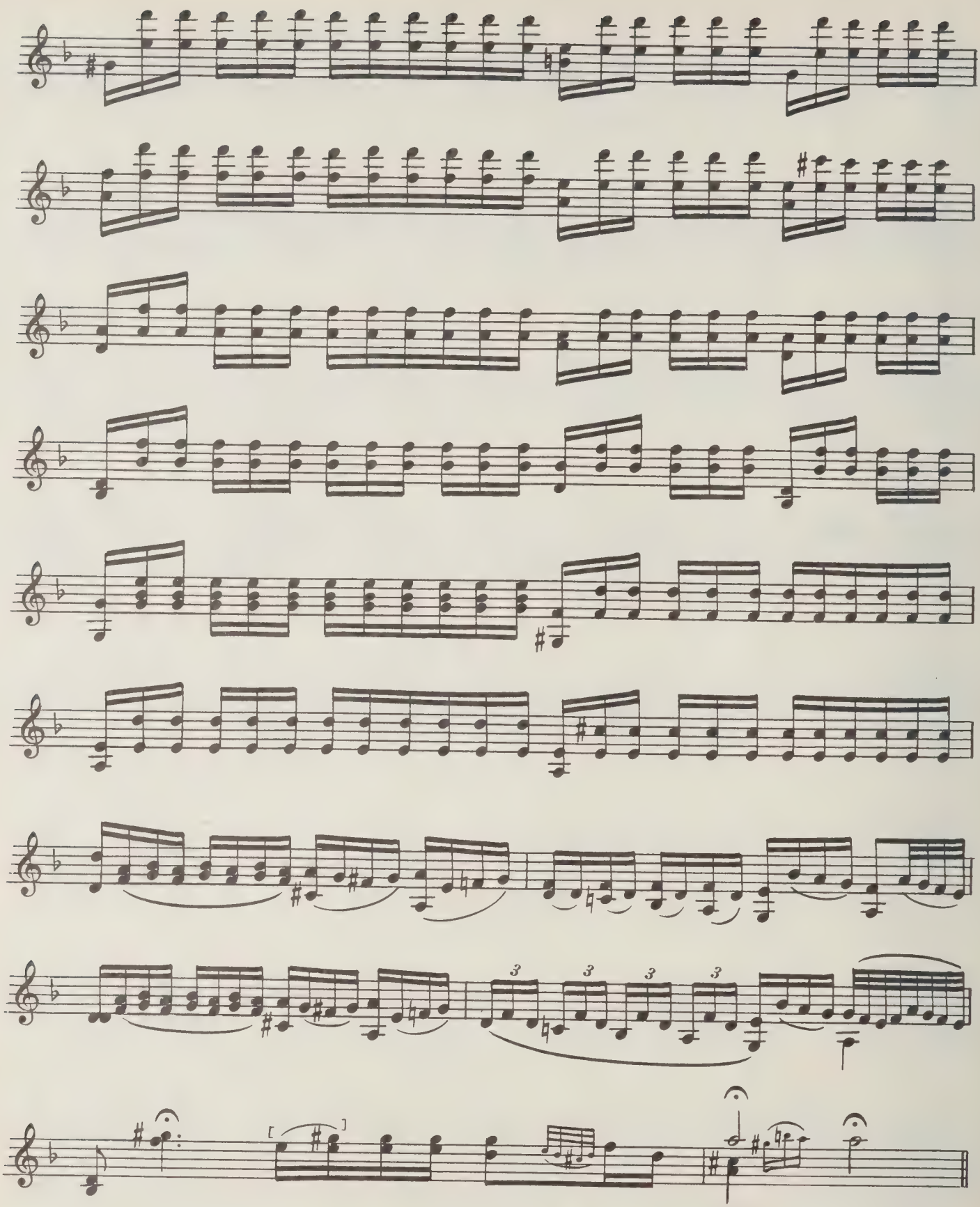



2.

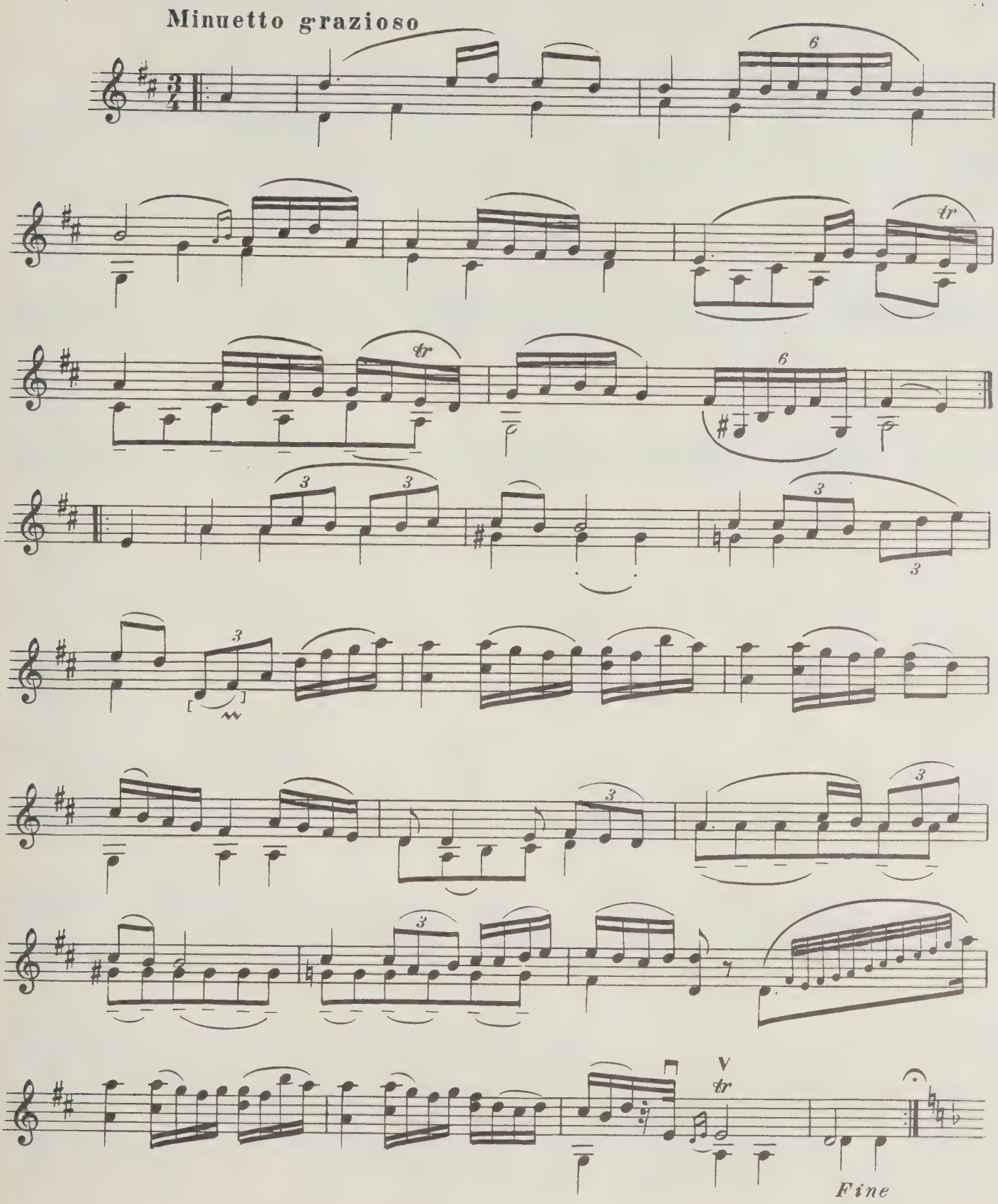


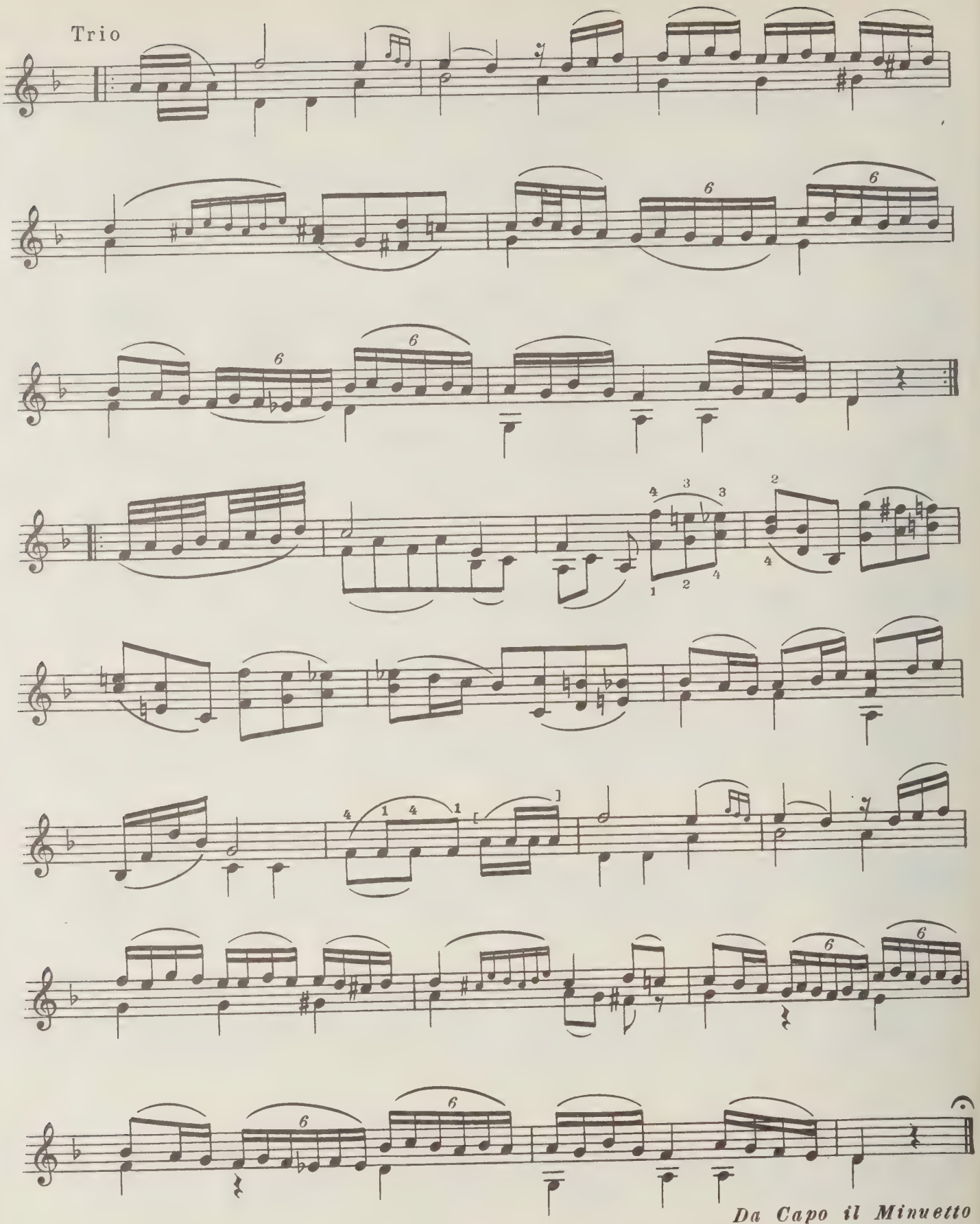

1)По-видимому, автор здесь имел в виду каденцию, импровизируемую исполнителем. В издании Юргенсона это место изложено так:



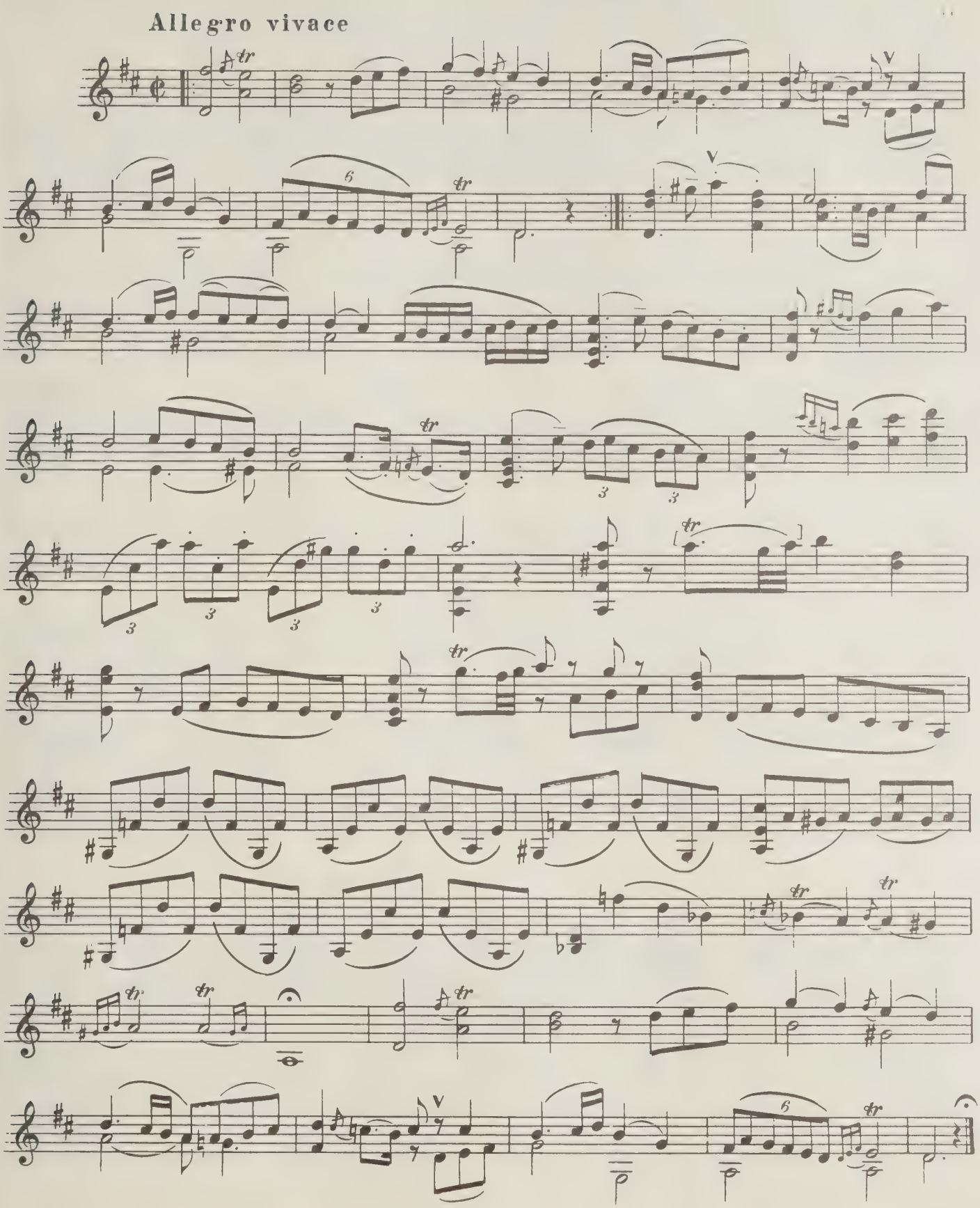

3
3
3
3
segue il Minuetto

# II

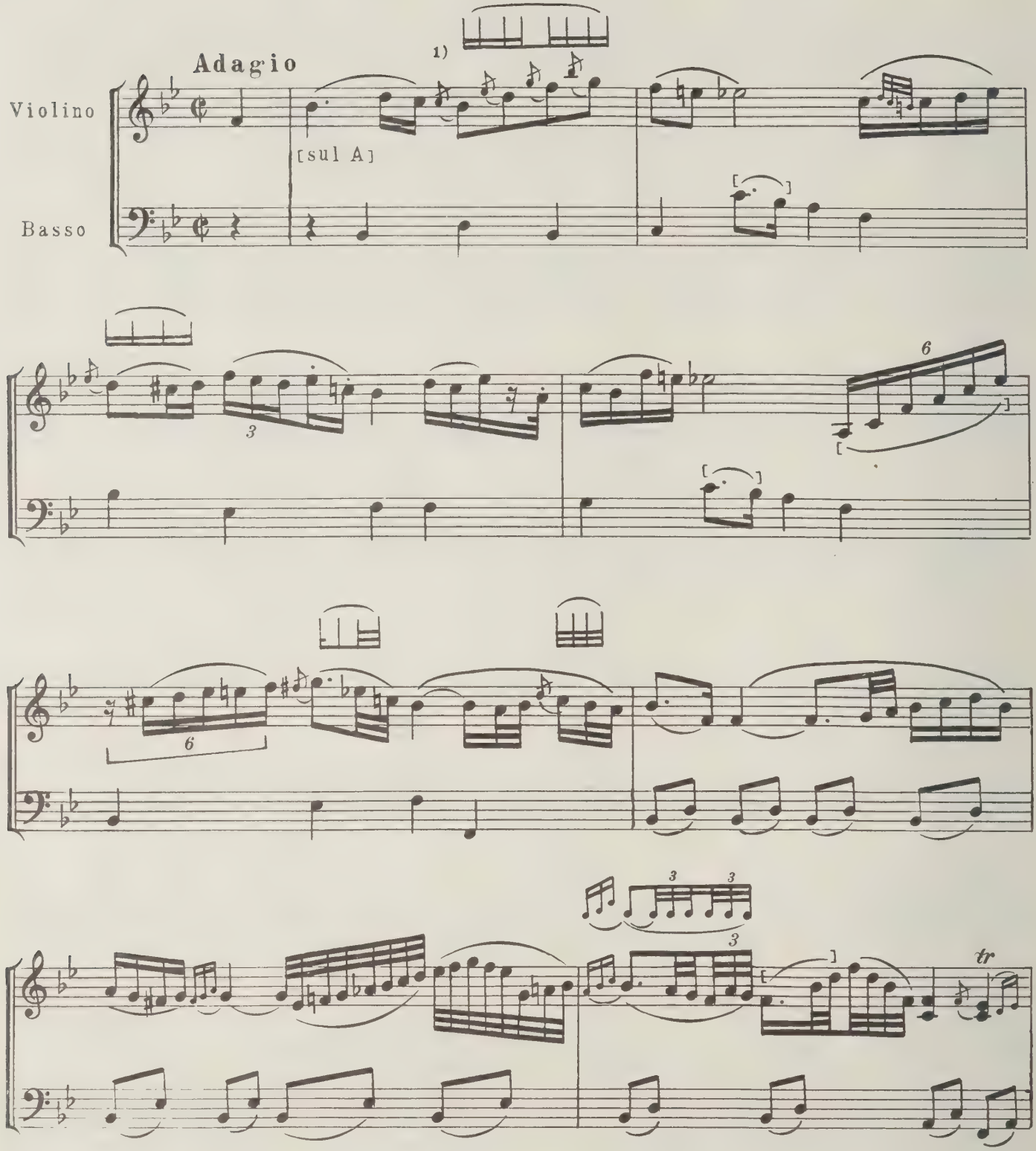



Trio
Da Capo il Minuetto

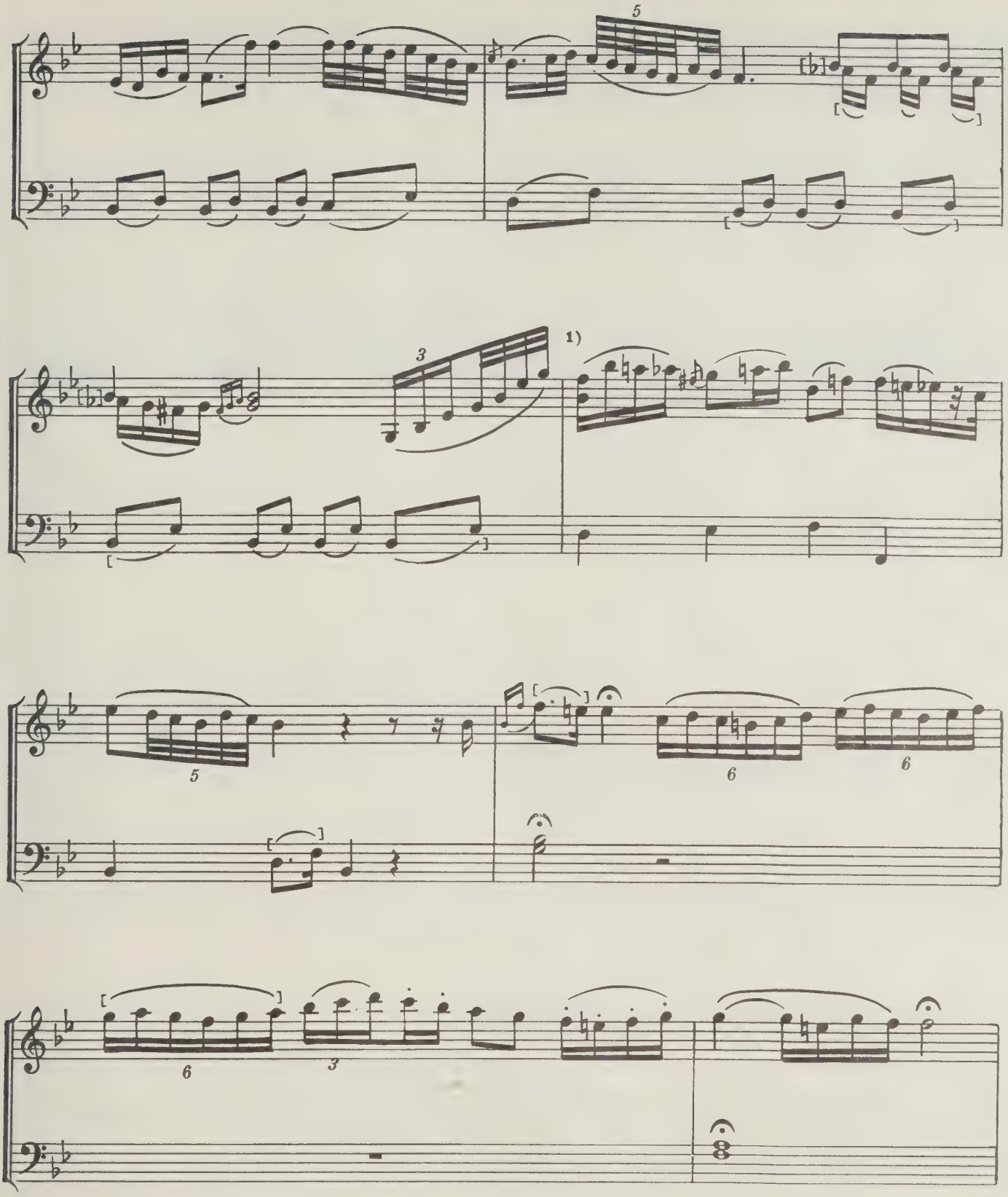
# III



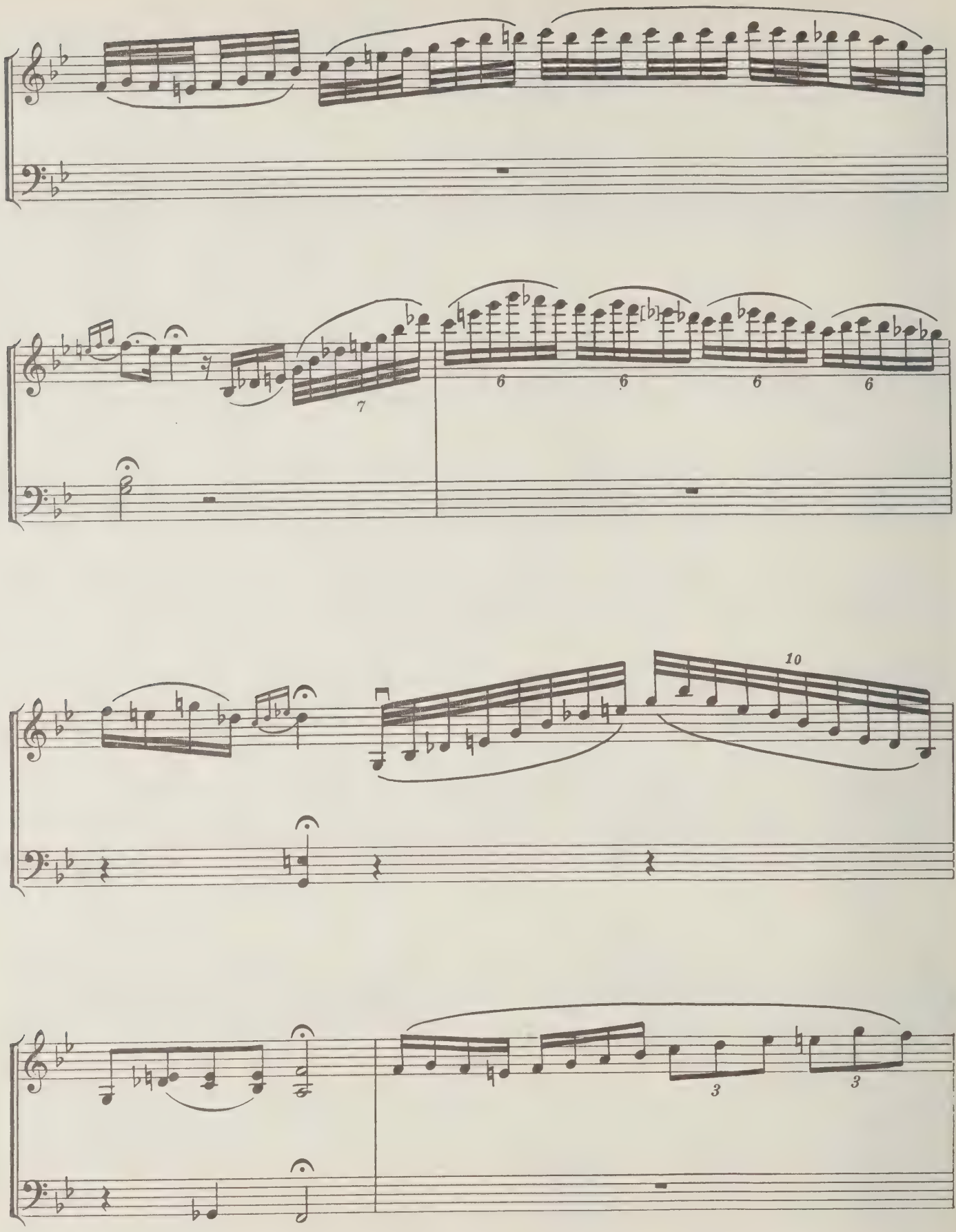
# СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

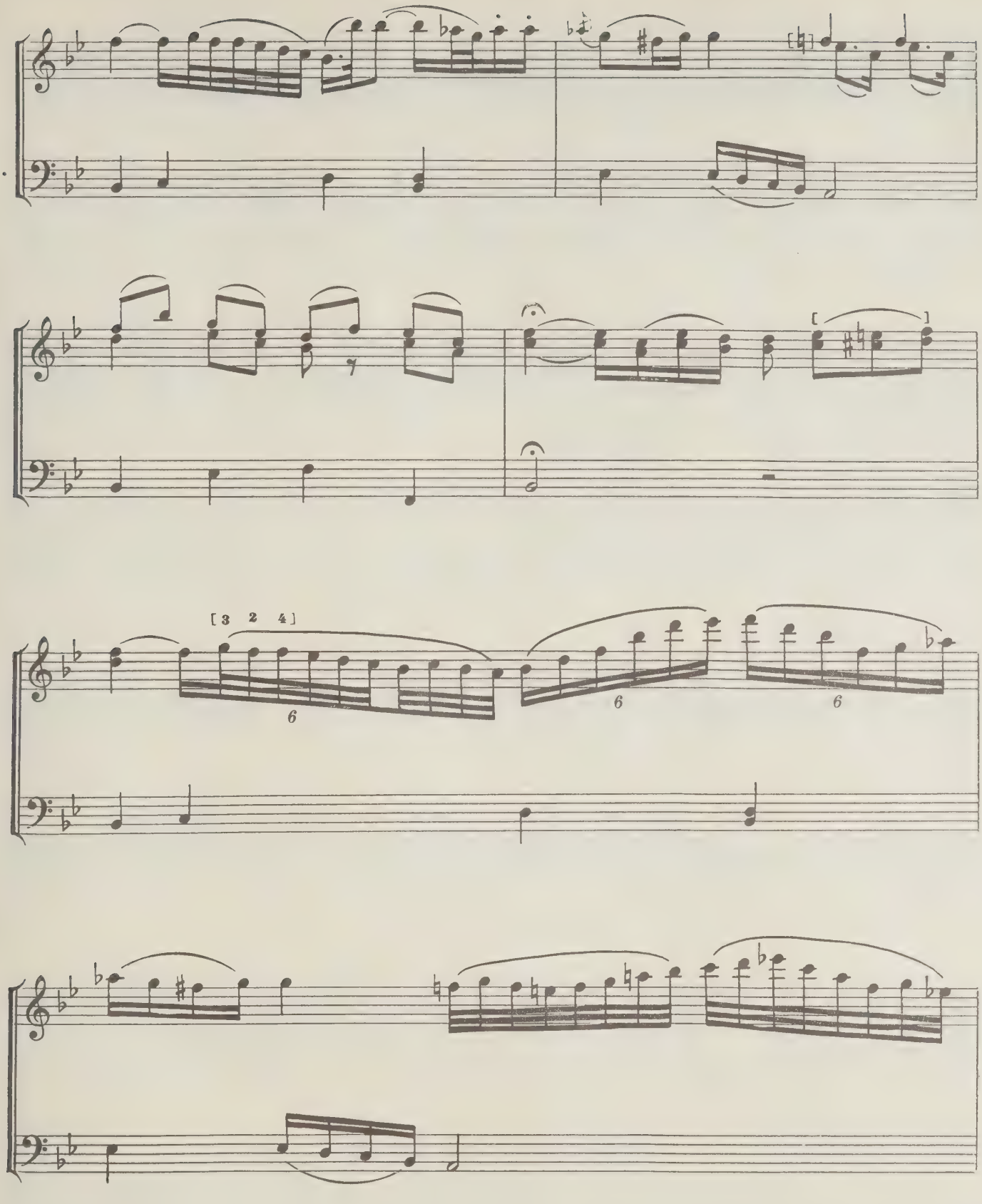


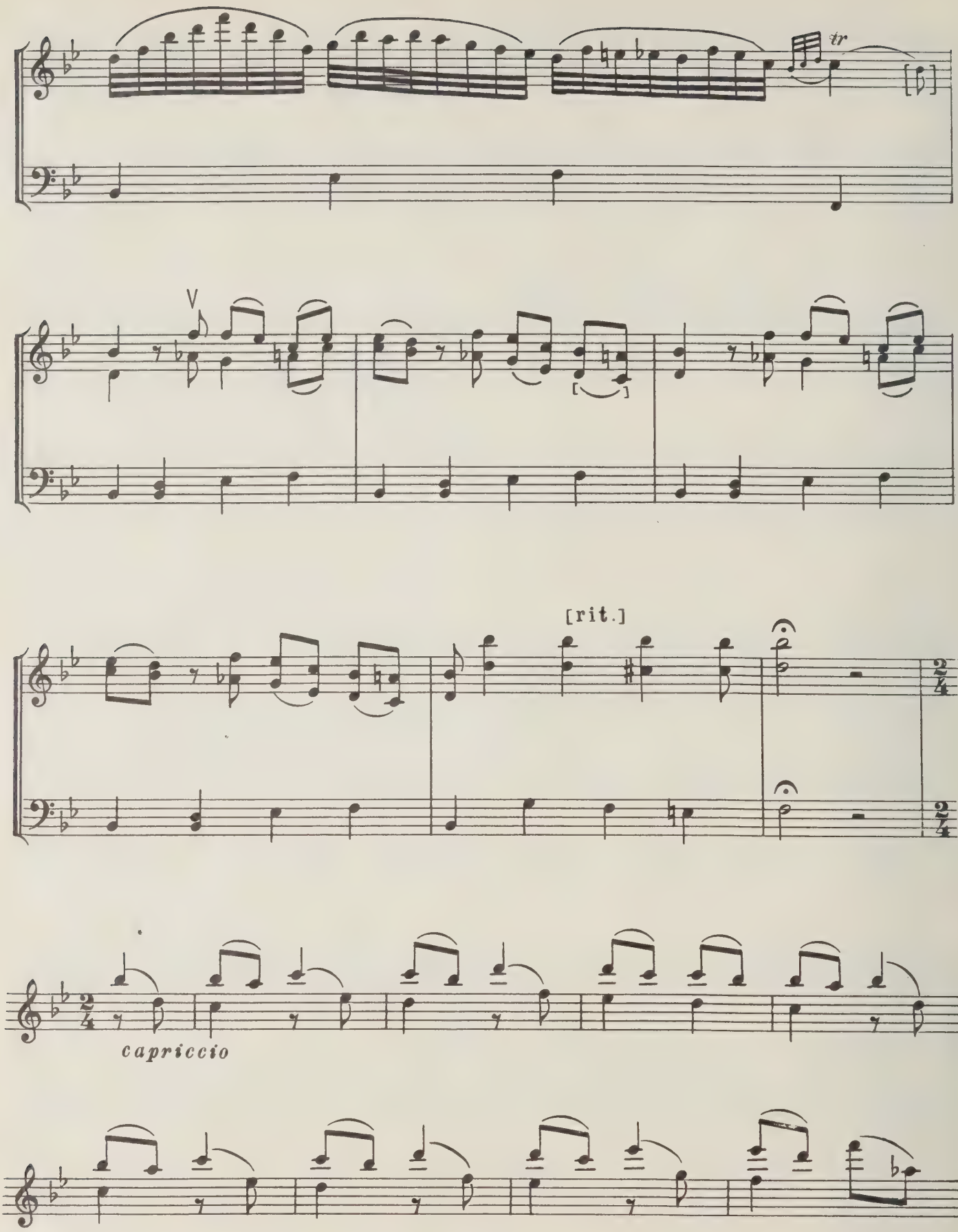

1) В рукописи все форшлаги перечеркнутые, но их, по-видимому, следует играть как неперечеркнутые (см. статью „Стиль И.Е. Хандошкина“)

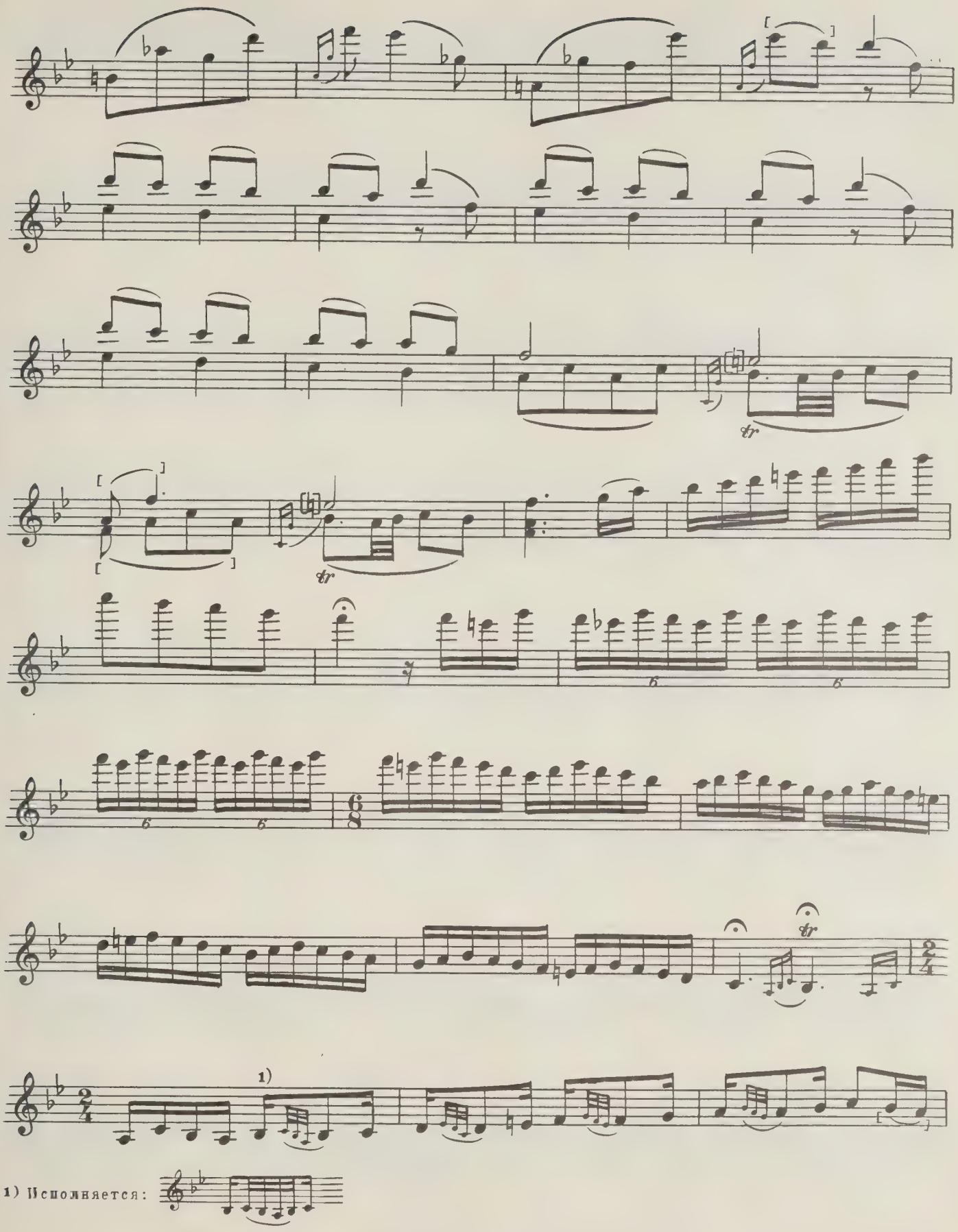



1) В рукописи записано так:

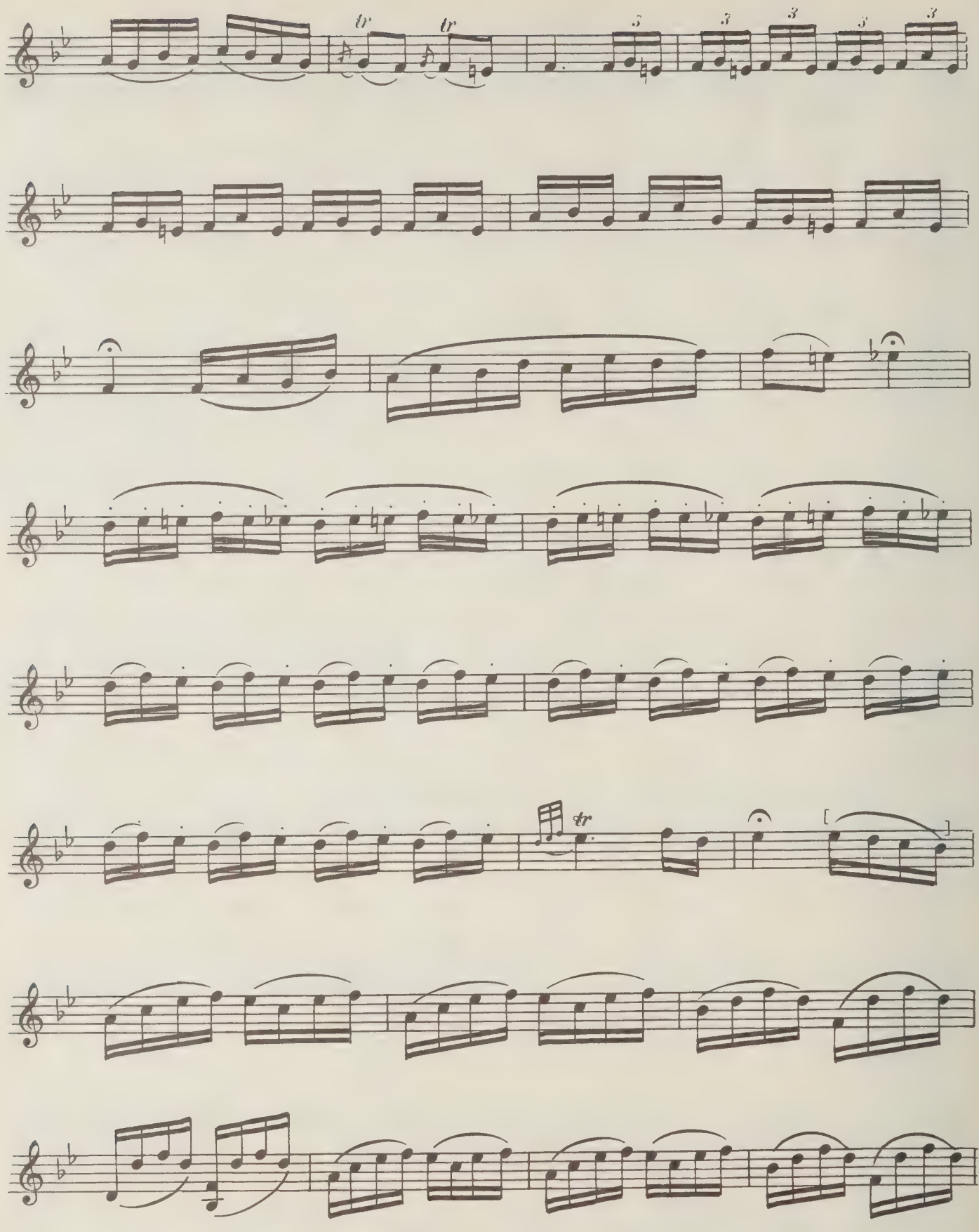

7
6
6
6
6
10
3
3

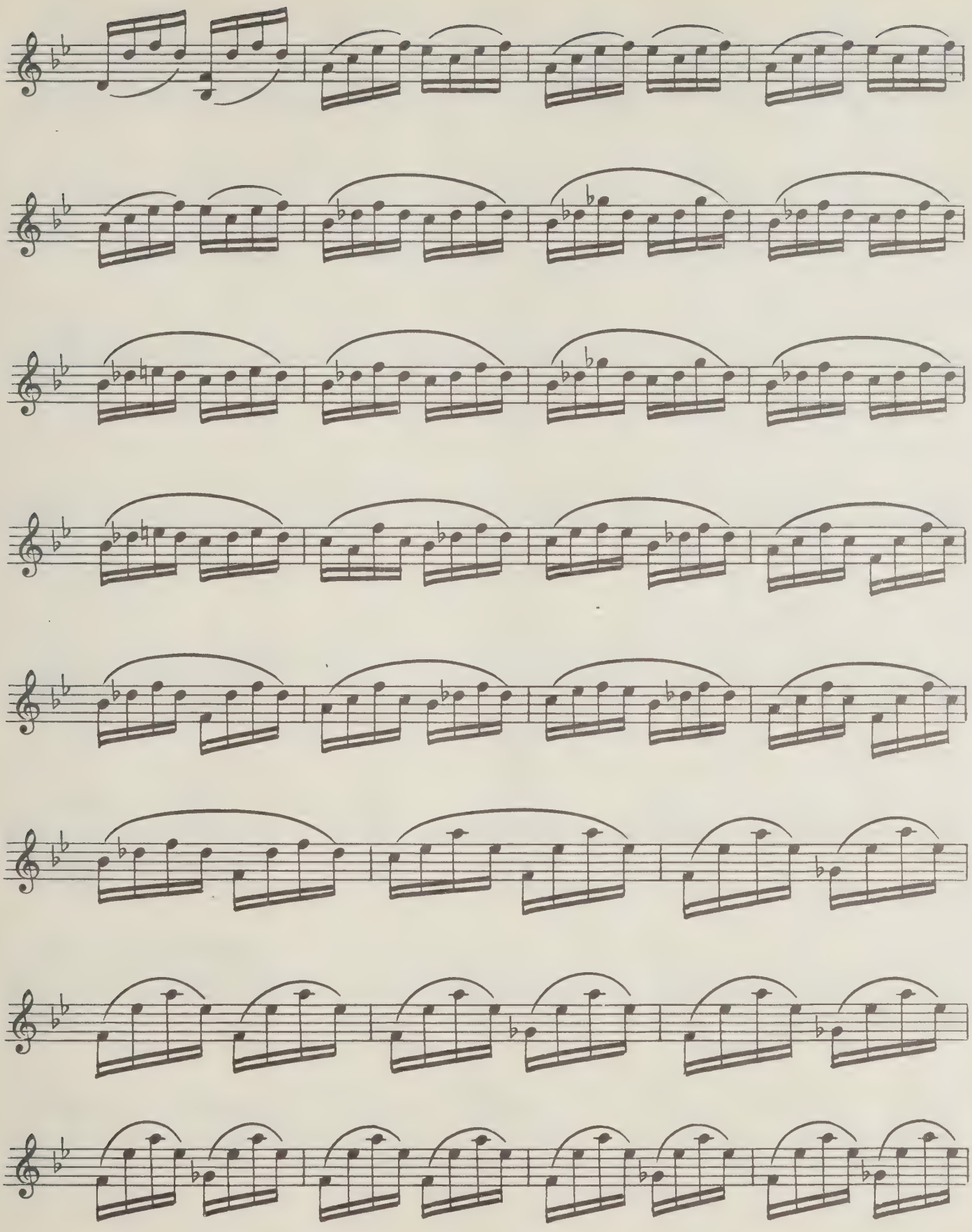

[3 2 4]
6
6
6

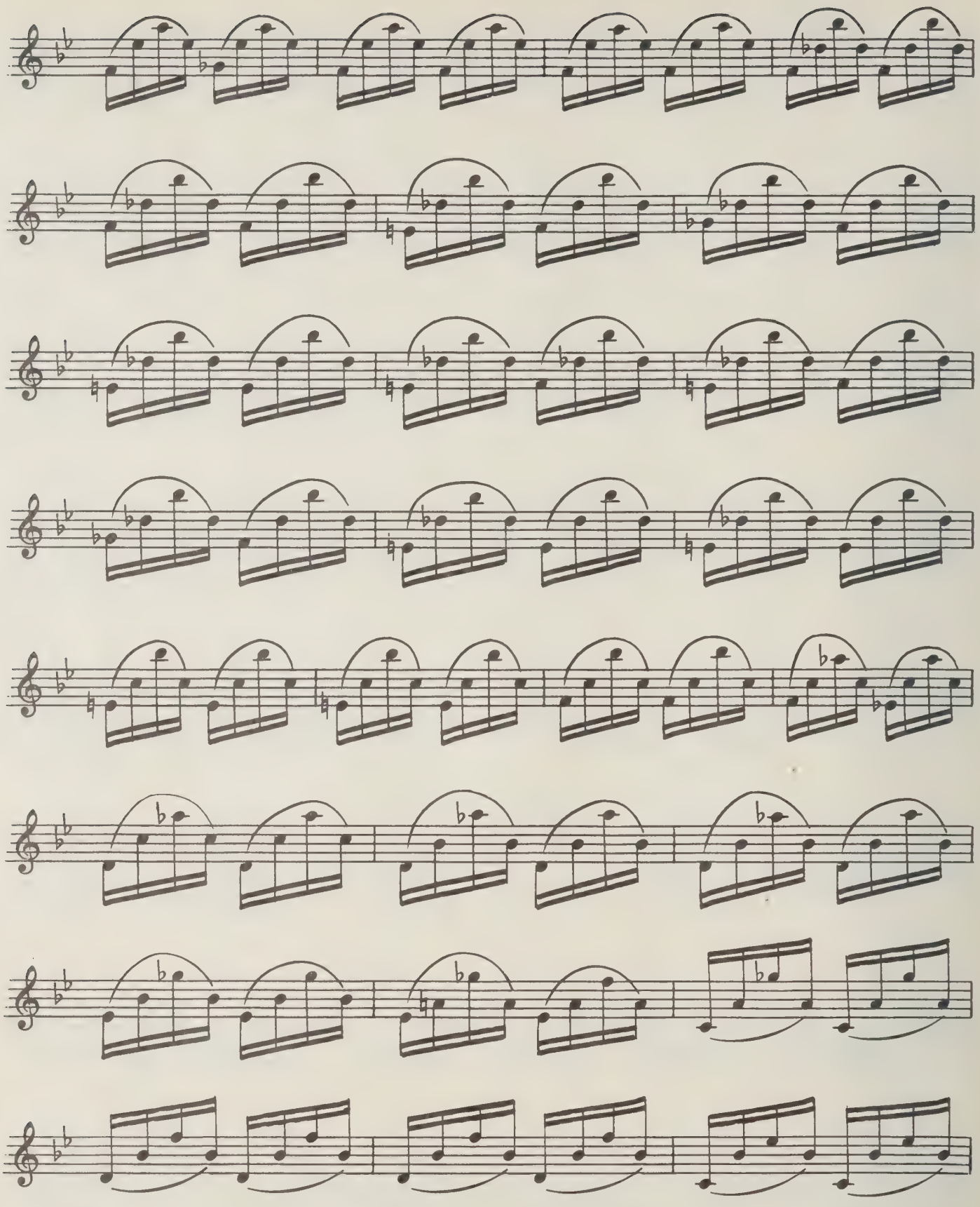

tr
V
[rit.]
capriccio

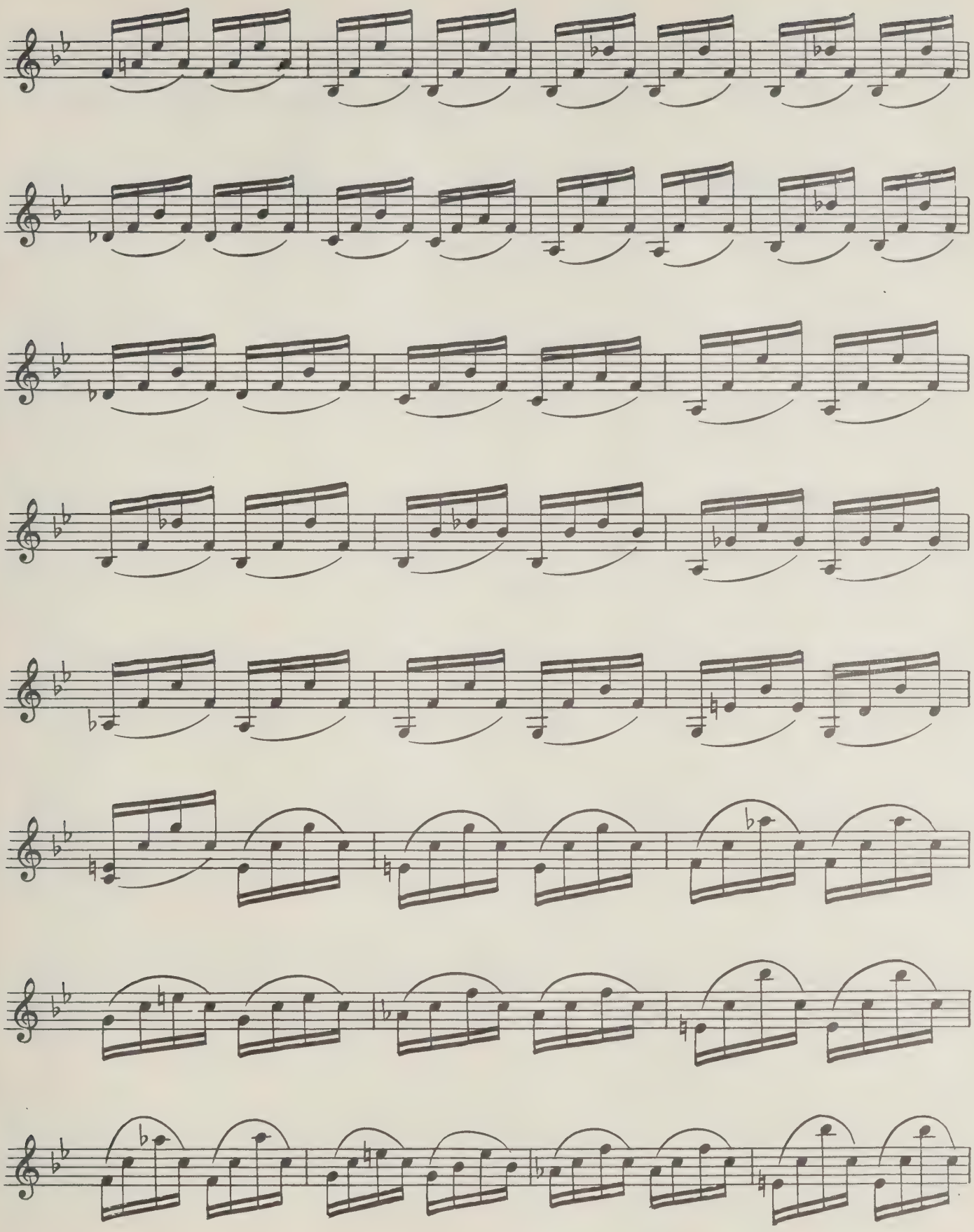


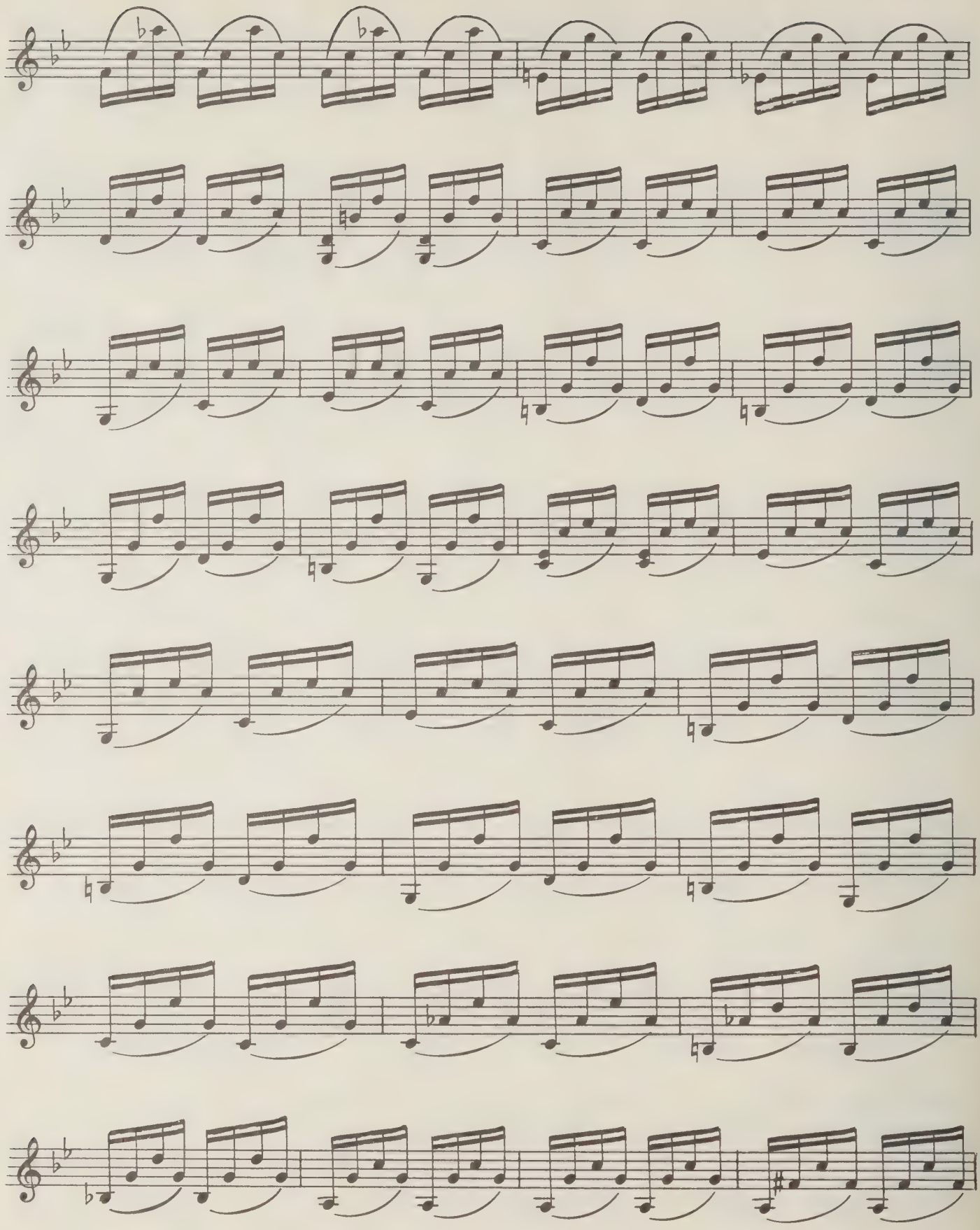

1) Исполняется:

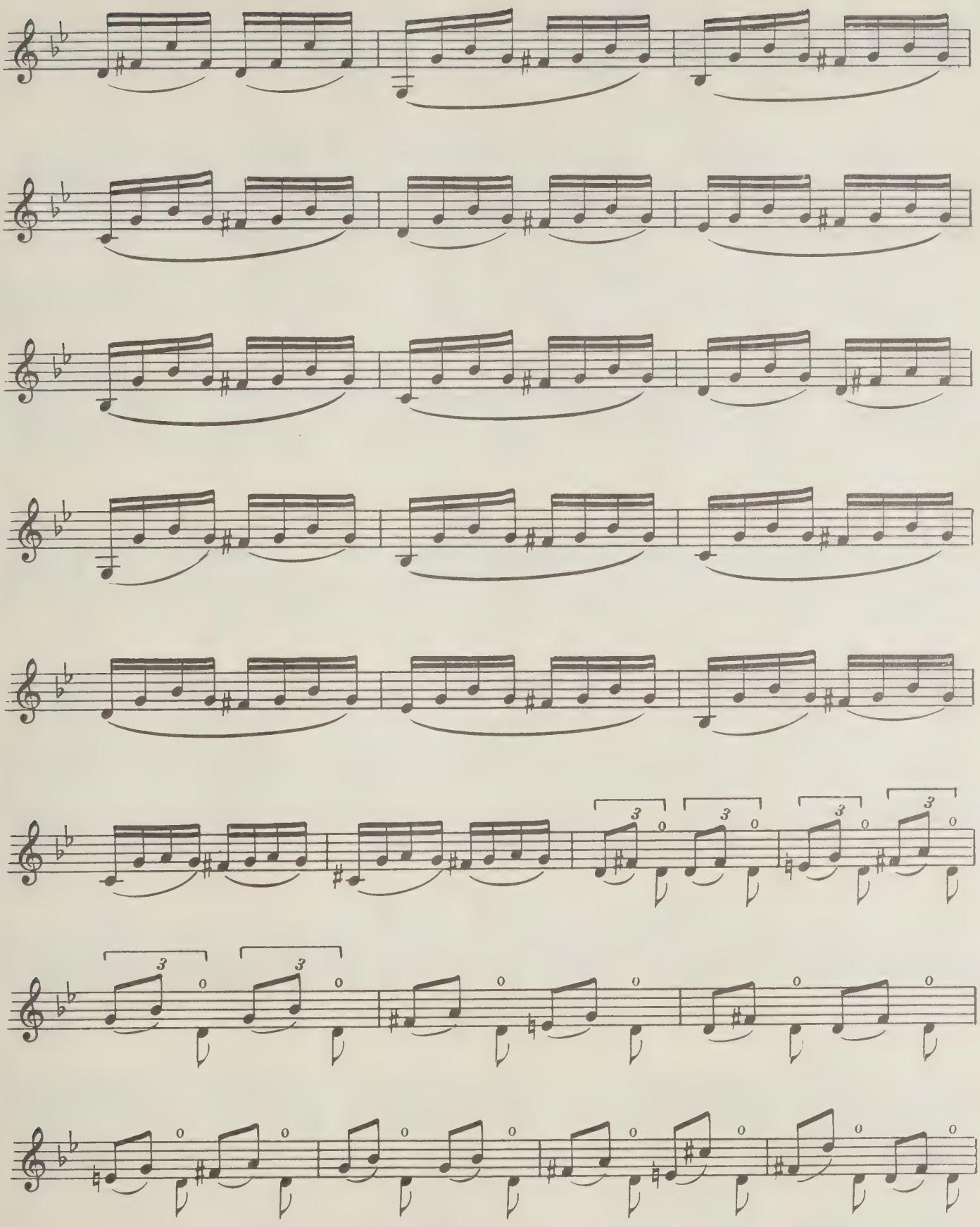

tr
tr
5
3
3
3
3
3
tr

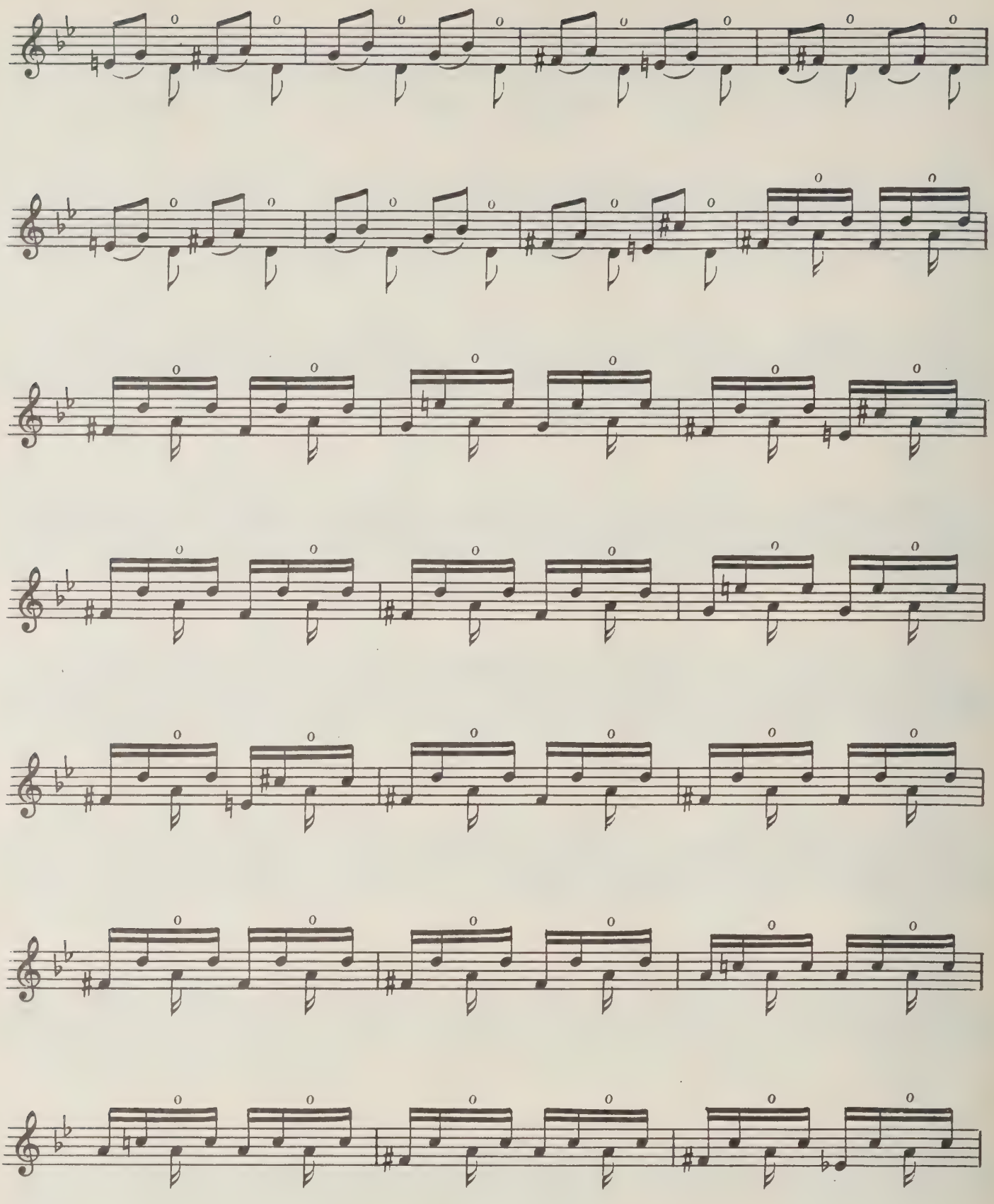


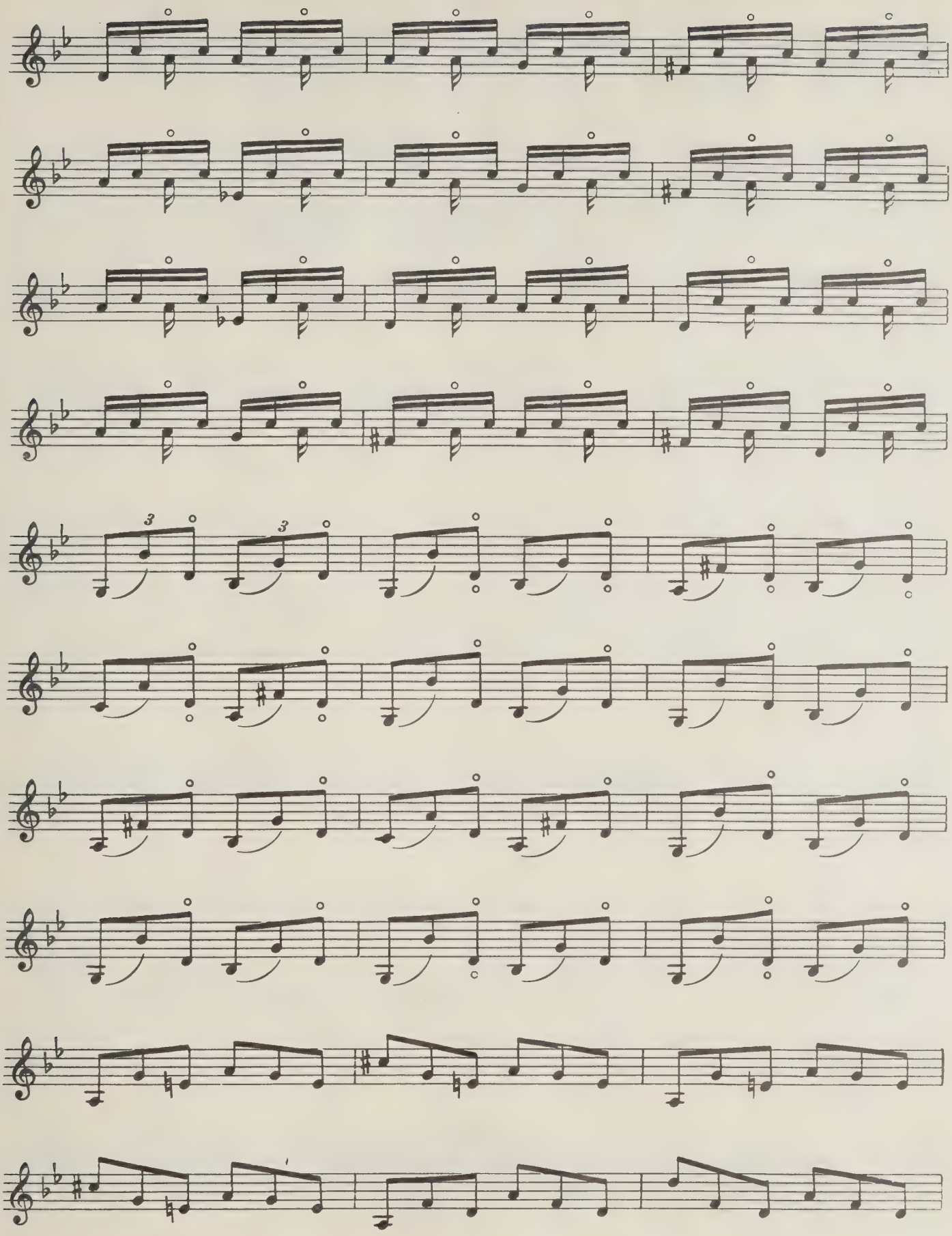


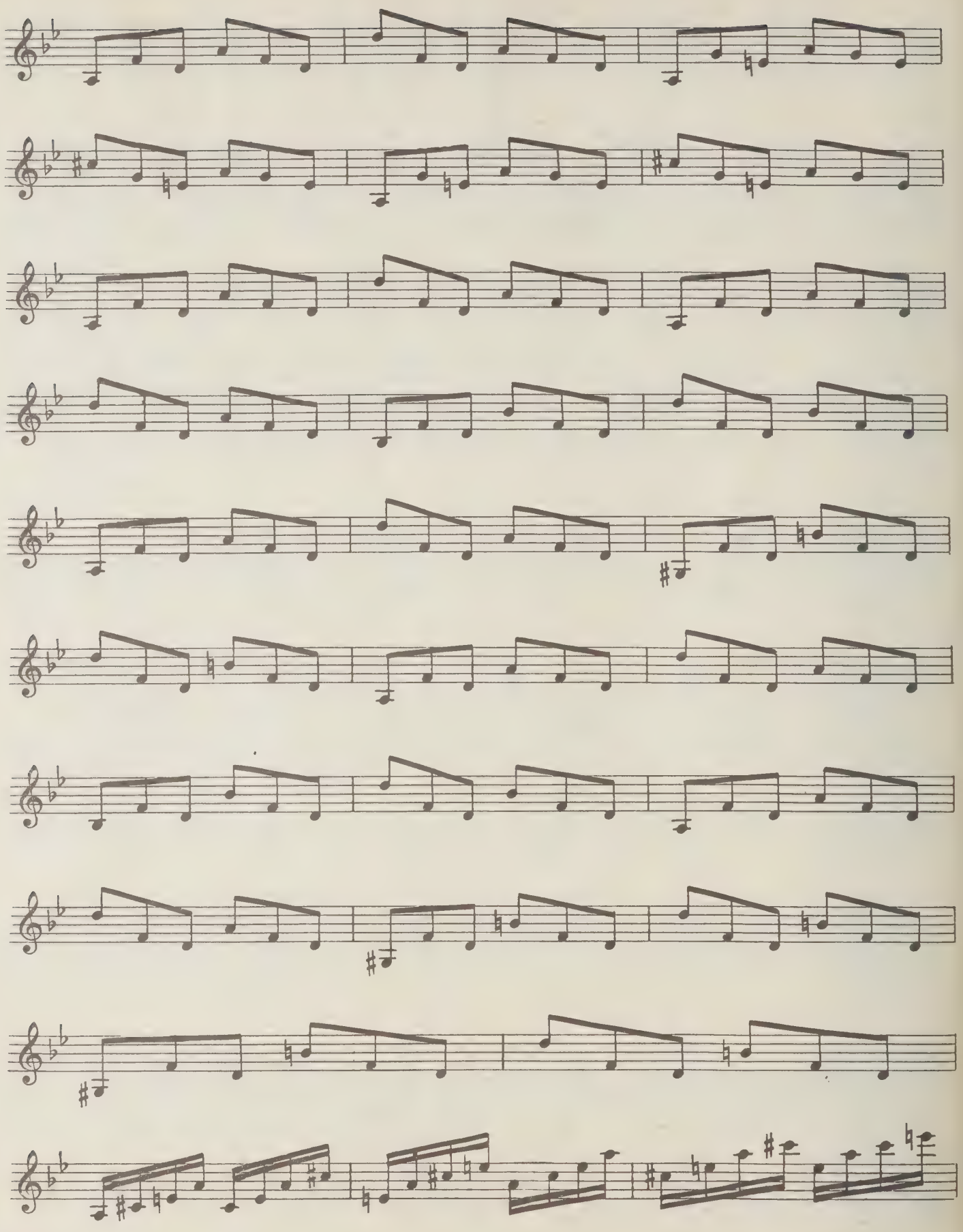


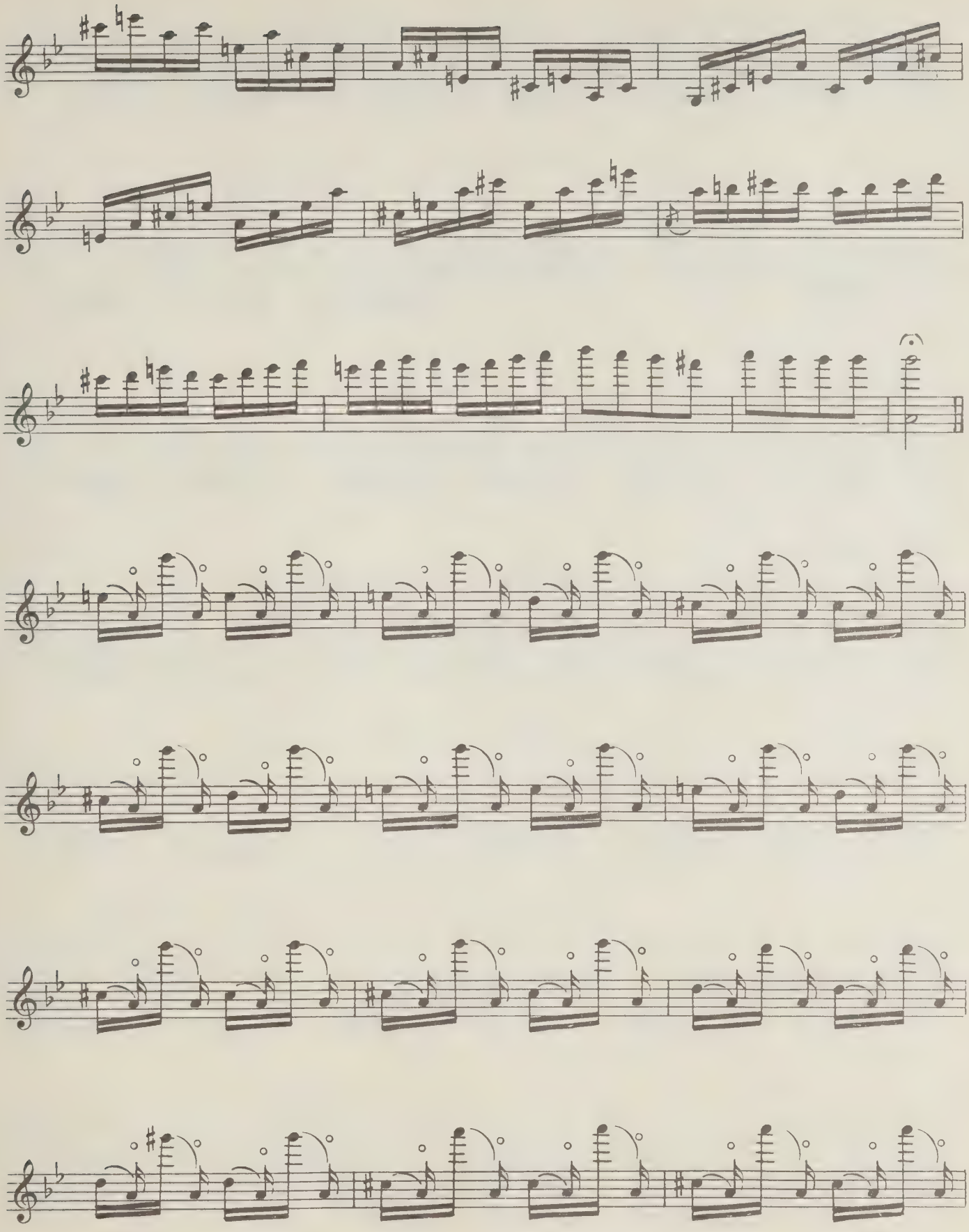


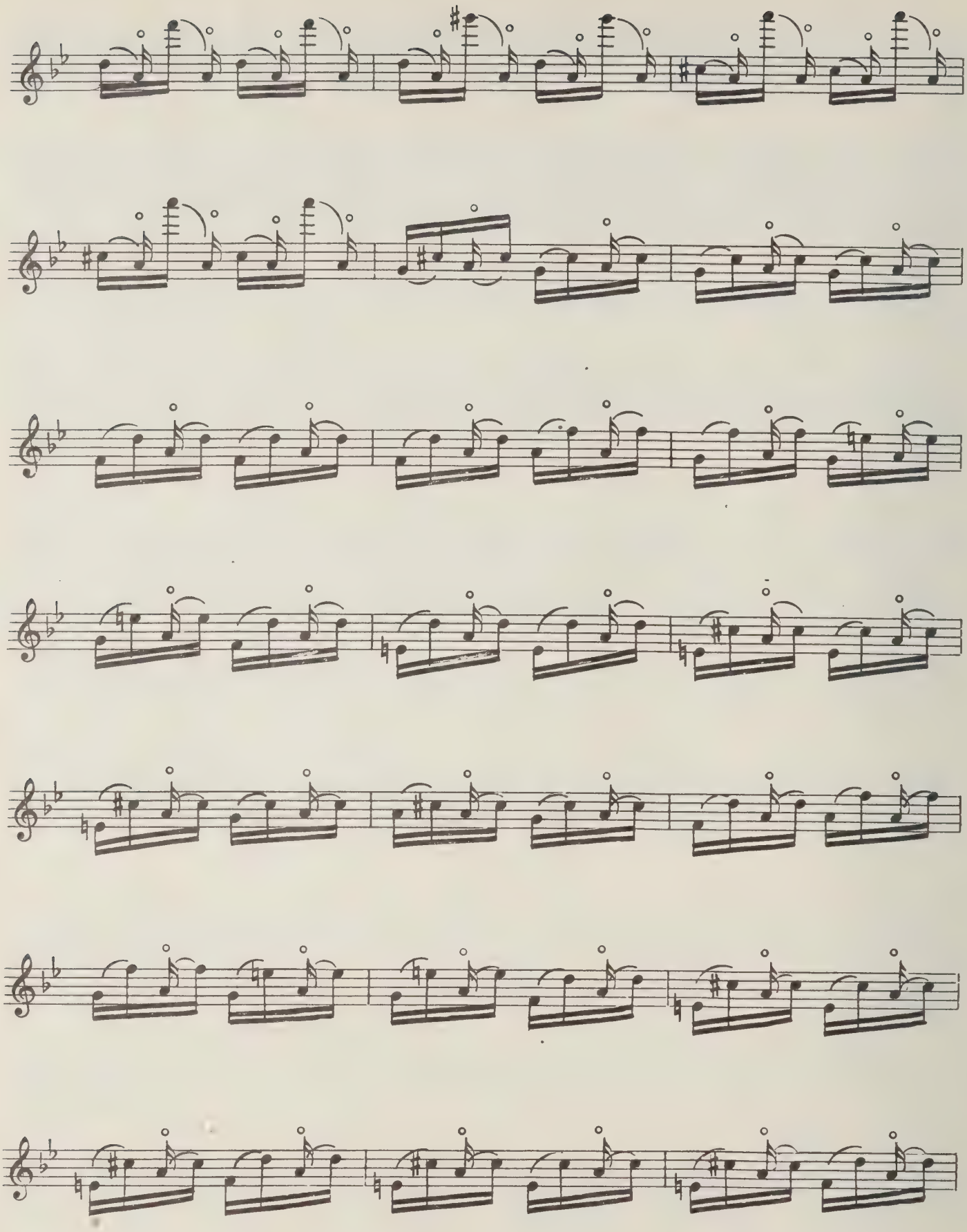

3
0

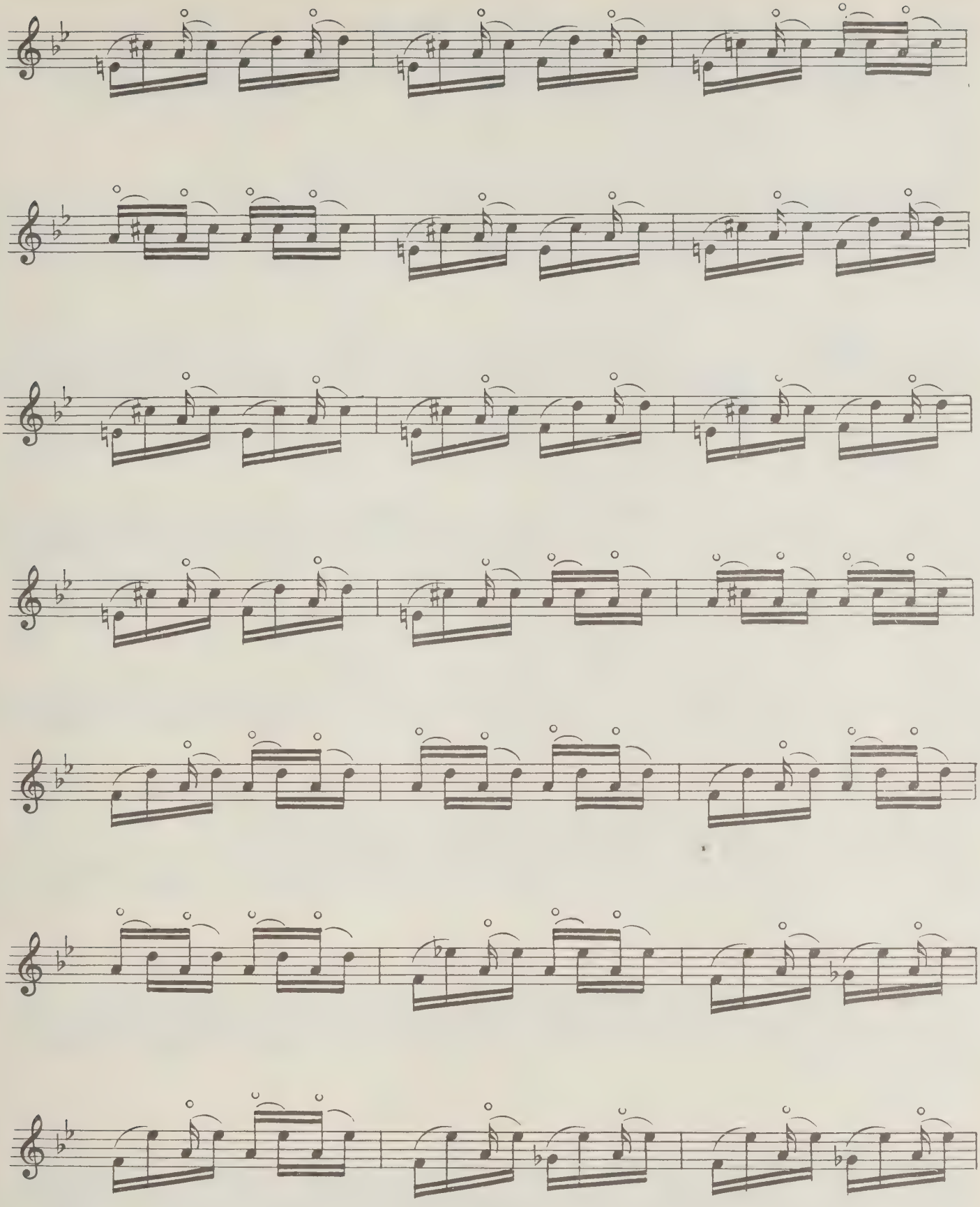


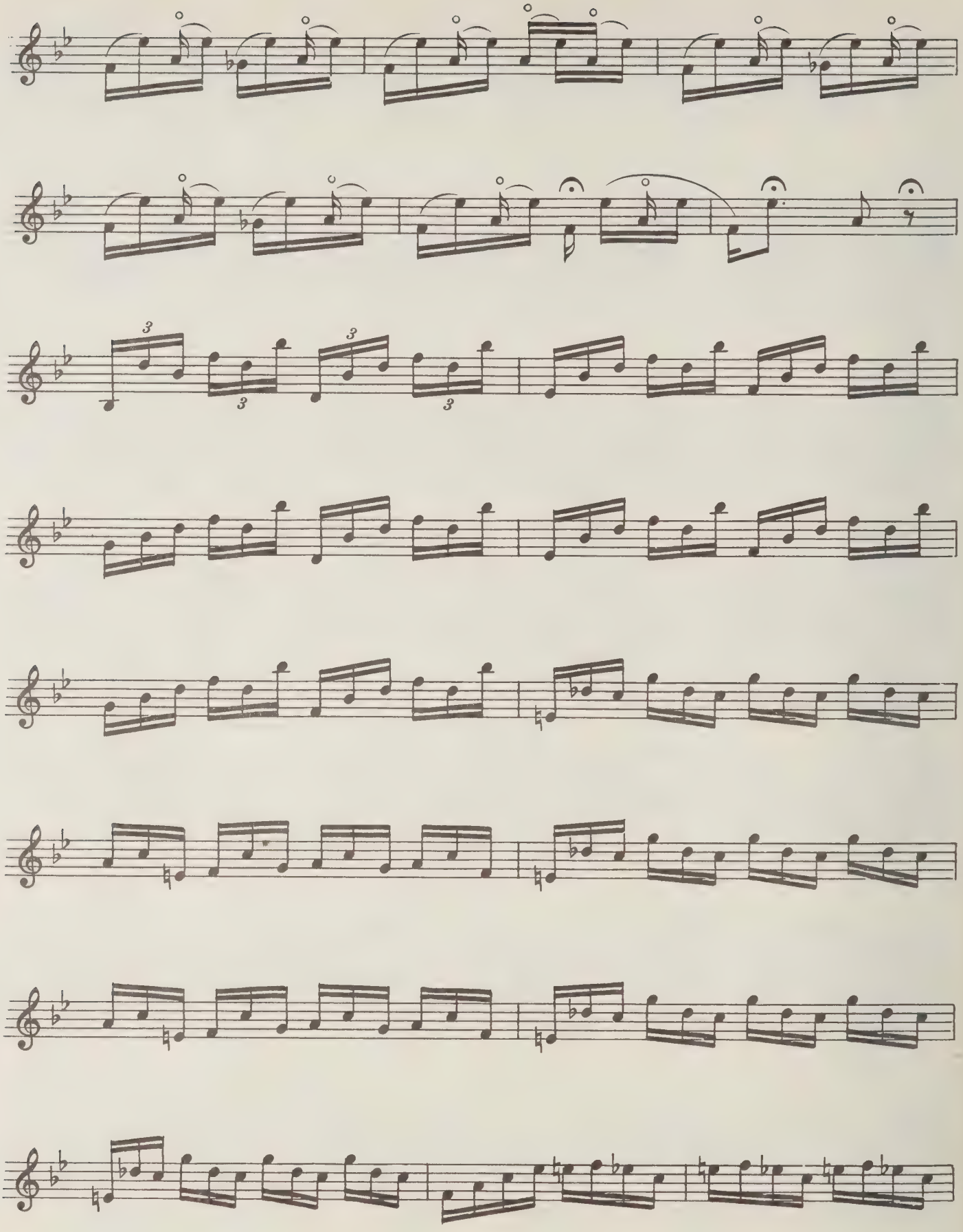

3
3

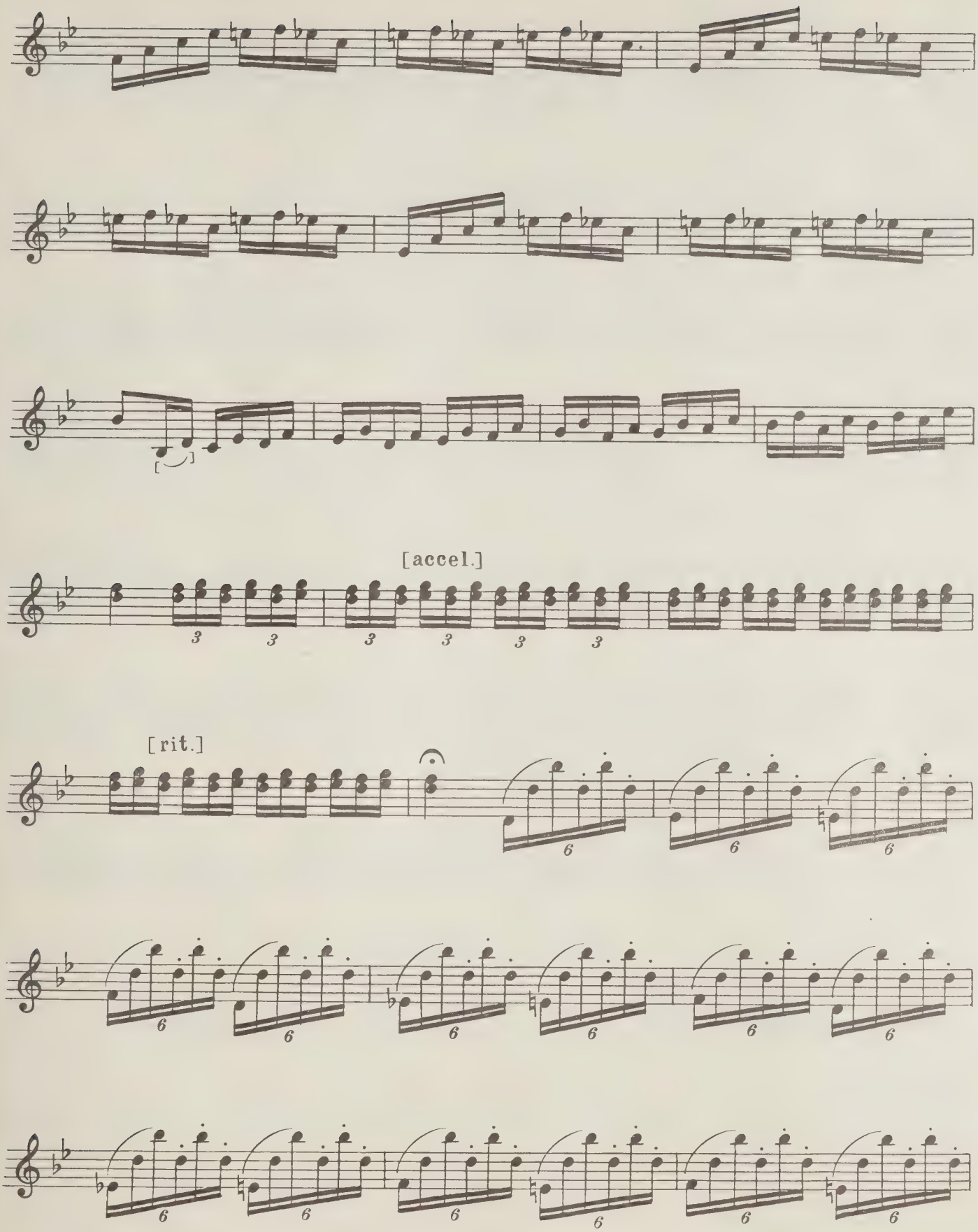











[accel.]
[rit.]

Più adagio

1)

*a piacere*

6 6 6

6 3

6 6 3

3

[accel.]

[rit.]

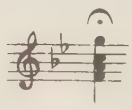
V-no

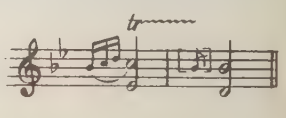
[Adagio]

2)

Basso

[8------]

1) В оригинале: 

2) Редактор предлагает такой вариант: 

И. ЯМПОЛЬСКИЙ

# ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ И. Е. ХАНДОШКИНА

Б. ДОБРОХОТОВ

# СТИЛЬ И. Е. ХАНДОШКИНА

---

I. YAMPOLSKY

# IVAN KHANDOSHKIN'S LIFE AND WORK

B. DOBROKHOTOV

# IVAN KHANDOSHKIN'S STYLE

У истоков русского скрипичного искусства стоит примечательная по самобытности и силе таланта фигура — Иван Евстафьевич Хандошкин.

Композитор с ярко выраженным национальным складом дарования, создатель первых образцов русской скрипичной литературы, блестящий скрипач, дирижер и педагог, один из первых собирателей русского фольклора — таков разносторонний круг деятельности этого замечательного художника. Его имя стоит в ряду немногих имен русских музыкантов XVIII века, ставших известными в ту пору и за пределами России.

Жизнь и творчество Хандошкина приоткрывают завесу над плодотворной эпохой в развитии русской музыки, заложившей основы национальной музыкальной культуры.

Иван Евстафьевич Хандошкин родился в 1747 году. Место рождения его неизвестно, возможно, что он родился в Москве. Хандошкин был сыном украинца Евстафия (Остапа) Лукьяновича Хандошкина, выходца из села Большой Перевоз Полтавской губернии. Дед и прадед Хандошкина, крепостные гетмана Даниила Апостола, на основании указа Петра I от 1723 года были освобождены от крепостной зависимости. Остап Лукьянович был направлен П. Д. Апостолом для обучения игре на валторне к иностранному мастеру. В 40-х годах XVIII века отец Хандошкина служил у Петра Борисовича Шереметева сначала певчим, а затем выполнял обязанности учителя игры на валторне. По церковным исповедным росписям известно, что в 1747 году — году рождения будущего скрипача — Е. Л. Хандошкину было 30 лет, а его жене Евдокии Прокопиевне — 21 год.

Начало музыкальной деятельности Хандошкина изучено не полностью. По документам известно, что в 1760 году, в возрасте тринадцати лет, он был зачислен в оркестр наследника Петра Федоровича, в будущем императора Петра III, в качестве ученика. В гардеробной книге от 15 октября этого года записано: «Музыкантному ученику Ивану Астафьеву сделано платье суконное дикое, подкладка стамедная, пуговицы красные, да ему ж дано матрац, две подушки и одно одеяло, чулки шерстяные, платок шелковый один да карманных два; холста рубашешного 34 аршина, перчаток валенных одна пара, кровать деревянная. Вышеописанные вещи Иван Астафьев принял и расписался»[1]. Учителем игры на скрипке у Хандошкина был итальянский скрипач, работавший в России, Тито Порта. В прошении Тито Порта от 1784 года указано, что он обучал семь лет трех певцов, «также для оркестра шестерых скрипачей, из коих ныне один и капельмейстер — Хандошкин»[2].

Следует коснуться неоднократно упоминаемого в русской литературе вопроса музыкального образования Хандошкина за границей и его обучения у прославленного Тартини. Никаких данных, которые свидетельствовали бы о поездке Хандошкина в Италию, обнаружить не удалось. До поступления музыкантским учеником в оркестр Петра III, Хандошкин по малолетству, естественно, не мог быть послан за границу, во второй же половине XVIII века такие поездки обязательно оформлялись соответствующими указами. Ни один из

---

[1] ЦГАДА, дворцовый отдел, оп. 446, 1760 г., д. 61567, л. 30.

[2] Архив дирекции императорских театров, вып. 1, отд. II, с. 166.

Из прошения неясно, от какой даты следует отсчитывать семь лет. Если от 1783 года (время выхода Тито Порта на пенсию), то получается, что Хандошкин занимался у него с 1776 года, у кого же он учился ранее? Если отсчитывать от времени организации оркестра придворного театра (1762), то получится 1755 год, когда Хандошкину было восемь лет. Вероятно, он начал учиться игре на скрипке у Тито Порта еще до поступления в придворный оркестр. Возможно, что малолетний Хандошкин обучался в Придворной капелле, дела которой ныне утрачены (примеч. Б. В. Доброхотова).

них не обнаружен в архивах. Таким образом, упоминание о пребывании Хандошкина за границей следует отнести к числу многочисленных легенд, связанных с его именем.

После смерти Петра III Екатерина II в июле и августе 1762 года издала указы, определяющие дальнейшую судьбу лиц, входивших в придворный штат при покойном императоре. Из учеников-скрипачей на службу в придворный театр был зачислен только один Иван Хандошкин. Ему было назначено жалованье 80 рублей (вдвое больше, чем всем остальным ученикам). Таким образом, служба в придворном театре началась у Хандошкина с 1 июля 1762 года.

В 1764 году президент Академии художеств И. И. Бецкой решил организовать при Академии школьный театр. Для этого нужно было подготовить из воспитанников Академии актеров, певцов, танцовщиков, исполнителей на клавикордах, оркестрантов. В этом же году семнадцатилетний Хандошкин становится в музыкальных классах Академии художеств первым преподавателем игры на скрипке. У него было двенадцать учеников. Сохранились списки учеников, которым были выданы инструменты. Среди этих учеников-скрипачей встречаем имя Феодосия Щедрина, будущего известного скульптора. Однако Хандошкин проработал в Академии недолго, меньше года. Это видно по его прошению, поданному в Академию художеств, в котором указывалось, что ему за обучение двенадцати учеников было назначено вознаграждение в сумме 150 рублей в год, из которых за время с 15 марта по 1 октября он получил только 10 рублей. Хандошкин просил Совет Академии наконец уплатить ему причитающееся жалованье[3].

Столь кратковременно продолжавшаяся педагогическая работа Хандошкина, прерванная по невыясненным причинам, продолжалась в Вольном театре К. Книппера. Об этом можно судить по высказываниям крупнейшего артиста той поры И. А. Дмитревского. Говоря об успехах питомцев театра Книппера и упоминая об их учителях, Дмитревский на первом месте называет имя Хандошкина[4].

В начале 80-х годов Хандошкин находился на службе в качестве камер-музыканта и капельмейстера придворного бального оркестра[5], давал концерты «На немецком театре»[6], и уже издавались его сочинения. В 1783 году Хандошкин вместе с «первым придворным актером» И. А. Дмитревским принимал в казну Вольный театр Книппера. Все это свидетельствует о признании в его лице крупного музыканта. Об этом же говорит и получаемое им жалованье: 1100 рублей, кроме квартиры и дровяных, — оклад значительный по тому времени, особенно для русского музыканта[7].

Об артистической известности Хандошкина в эти годы свидетельствует избрание его почетным членом петербургского музыкального клуба, игравшего большую роль в жизни столицы. Членами клуба были представители разных профессий: писатели, поэты, артисты, композиторы, но все они профессионально или «аматерски», любительски отдавали дань музыке.

Музыкальный клуб был предтечей будущего филармонического общества, появившегося в России позднее. В задачи этой организации входило проведение еженедельных концертов с участием известных виртуозов, в том числе и иностранных гастролеров. Клуб имел оркестр из «отборных музыкантов», в нем выступали видные певцы и певицы[8].

Петербургский музыкальный клуб играл большую роль не только в концертной, но и в общественной жизни столицы. В нем собирался цвет тогдашней интеллигенции, люди самых передовых, подчас радикальных взглядов. То, что Хандошкин был его членом, весьма примечательно, особенно если представить круг людей, с которыми он постоянно дружески общался: поэт и

[3] См.: Дело о зарплате придворному музыканту Ивану Хандошкину за обучение академических учеников на скрипке. ЦГИА, ф. 789, 1765 г., оп. 1, д. 48, л. 1.

[4] ЦГИА, ф. 758, 1779 г., оп. 20, д. 211, л. 115.

[5] В России во время царствования Екатерины II существовало два придворных оркестра: один — «камерный» — включал пятьдесят семь музыкантов и преимущественно обслуживал оперные спектакли и концерты, другой — «бальный» — из тридцати человек играл на маскарадах, балах и балетных спектаклях. В ответственных случаях оба оркестра объединялись, а иной раз даже приглашались дополнительно музыканты из кадетского корпуса и петербургских полков. Известен случай, когда в 1770 году на маскараде, в котором играл этот сводный оркестр, было занято 160 музыкантов!

[6] «С.-Петербургские ведомости», 1780, № 19, 20, 23.

[7] Архив дирекции императорских театров, вып. 1, отд. III, с. 130. Композитор и профессор Академии Е. И. Фомин получал только 600 руб. (там же, с. 129).

[8] Георги И. Г. Описание столичного города Санкт-Петербурга, ч. 2. Спб., 1794, с. 631—632.

писатель С. Н. Глинка, знаток русской народной песни П. Л. Вельяминов, отец четырех декабристов А. Ф. Бестужев, семья крупнейшего скульптора М. И. Козловского, один из передовых людей эпохи П. И. Пнин, поэт, автор текстов многих песен П. М. Карабанов, один из крупнейших деятелей двора Екатерины Г. А. Потемкин, президент Академии художеств А. С. Строганов, учитель Хандошкина Тито Порта, возможно Н. А. Львов, Е. И. Фомин, Д. С. Бортнянский и И. А. Крылов.

В 1784 году Хандошкин вместе с балетмейстером Анджолини и композитором балетной музыки Каноббио принимал непосредственное участие в работе с придворной балетной труппой, занимая должность ее репетитора и дирижера балетных спектаклей. Существуют сведения и о том, что Хандошкин был «сочинителем балетов» при дворе [9].

В 1785 году происходит существенное изменение судьбы Хандошкина. Светлейший кн. Г. А. Потемкин задумал организовать в Екатеринославе «Музыкальную академию». Потемкин был любителем музыки и народной песни. Сохранившиеся документы о капелле Потемкина свидетельствуют о его музыкальных мероприятиях. Он принимал участие в придворных концертах, устройстве маскарадов, спектаклей, приемов. Важное место музыка занимала в домашнем быту Потемкина.

Большой любитель различных начинаний, Потемкин неоднократно выдвигал проекты учреждения различных музыкальных учебных заведений, сначала в г. Вознесенске около г. Николаева, затем в Кременчуге и Екатеринославе. 5 октября 1784 года, после того, как Потемкину пришлось отказаться от создания музыкального училища в Кременчуге, он возбудил ходатайство перед Екатериной II об основании в Екатеринославе «Академии наук и художеств», «определяя на содержание всю капитальную сумму, что прежде на училище кременчугское поступила...» [10] На это последовал «высочайший указ» об основании университета, «в котором не только науки, но и художества преподаваемы быть долженствуют», с поручением Потемкину представить «штат и положение сему университету с планом и сметами для построения оного» [11].

С этого началось осуществление идеи Потемкина, преследовавшей, видимо, не только культурно-художественные, но и определенные политические цели. В одном из докладов Екатерине II по поводу организации екатеринославского университета Потемкин писал: «По соседству Польши, Греции, земель Валахских и молдавских и народов иллирических множество притечет юношества, которые возвратятся с неизгладимой благодарностью и привязанностью к России» [12].

Получив одобрение Екатерины II, Потемкин привлек в качестве «начальника Музыкальной академии» Хандошкина, видимо, увлекшись его блестящей игрой. Добившись от Екатерины II освобождения Хандошкина от придворной службы, Потемкин 20 февраля 1785 года писал генерал-прокурору А. А. Вяземскому: «Ее императорское величество соизволила двора ея императорского величества камер-музыканта Ивана Хандошкина уволить к определению в Екатеринославский университет с награждением чина придворного мундшенка, о чем и дано от меня знать учрежденному над зрелищами и музыкой комитету» [13]. По указу Екатерины II Хандошкину было назначено «производить по смерть его половинное жалование против того, что он получал доныне» [14].

В последующие годы продолжаются мероприятия по организации университета. В октябре 1786 года Потемкин представил на утверждение проекты строений университета «купно с академиею музыкальной или консерваторией» [15]. В августе 1787 года Потемкин подписывает контракт с итальянским

---

[9] Архив ИРЛИ, коллекция Дашкова П. Я. Рукописи Одоевского В. Ф. Энциклопедический лексикон (музыкальный отдел и др.), 1837—1839. На страницах 130—134 этого тома наклеены листки с записями Одоевского о Хандошкине. В дальнейшем изложении — Записи В. Ф. Одоевского о Хандошкине.

[10] Об училище Екатеринославском. Донесения кн. Потемкина-Таврического по управлению вверенными ему губерниями. ЦГАДА, госразряд XVI, д. 798, л. 131.

[11] Высочайшие указы и рескрипты имп. Екатерины II кн. Потемкину-Таврическому по управлению вверенными ему губерниями. ЦГАДА, госразряд XVI, д. 798, л. 132.

[12] Об училище Екатеринославском. Донесение Потемкина от 1786 года. ЦГАДА, госразряд XVI, д. 799, л. 35.

[13] ЦГАДА, госразряд XVI, д. 799, л. 159. Чин мундшенка приравнивался к чину капитана.

[14] ЦГИА, ф. 468, 1785 г., оп. 1, ч. 2 (302/1343), д. 3900, л. 71. Исходя из оклада в 1100 рублей пенсия Хандошкину была назначена в сумме 550 рублей.

[15] ЦГАДА, госразряд XVI, д. 799, л. 40.

янцем Даль Окко на преподавание последним игры на клавесине и сольфеджио, а в марте 1790 со скрипачом Лючиано Джольо. Мероприятия по организации Академии были прерваны со смертью Потемкина.

Тем временем Хандошкин, направившийся было на юг, из-за эпидемии холеры, свирепствовавшей в тех краях, осел в Москве, где жил сначала «в приходе девяти мучеников в доме г. Некрасова»[16], а позднее у Тверских ворот, «против Страстного монастыря в доме капитанши Натальи Григорьевой»[17].

Находясь в Москве, Хандошкин принимает деятельное участие в концертной жизни города. Он еженедельно выступает по четвергам в Благородном клубе, руководя выступлениями его оркестра.

В Екатеринослав Хандошкин не выезжал и к делам «Музыкальной академии» никакого отношения не имел. Отстранение его от этих дел объясняется тем, что придворный композитор Сарти, бывший хитрым и ловким царедворцем, сумел, вероятно, оттеснить Хандошкина с занимаемой им должности, и в 1791 (или 1792) году был официально назначен директором Екатеринославской академии (хотя учреждение это фактически так и не было открыто).

Около 1789 года Хандошкин переехал из Москвы в Петербург, где жил «в третьей части екатерининского канала в угольном деревянном доме полковника г. Андреевского»[18]. Живя на пенсии, Хандошкин принимал живейшее участие в концертной жизни Петербурга. Его талант высоко ценили современники, называвшие гениального скрипача «наш Орфей»[19]. О широкой известности Хандошкина говорит и сборник лирических стихов С. Н. Глинки «Славному Хандошкину или торжество дарований и чувства»[20]. В эти годы его имя приводится в числе немногих имен выдающихся русских музыкантов и художников, проживающих в Петербурге[21]. Хандошкин выступает в качестве исполнителя при дворе Павла I[22], принимает участие в музыкальных вечерах Сергея Саввича Яковлева, сына известного богача и промышленника Саввы Яковлева[23]. Однако в Петербурге Хандошкин прожил недолго и вновь вернулся в Москву. Там в 1801—1802 годах он давал уроки игры на скрипке.

Портрета Хандошкина не сохранилось. Единственное описание его внешнего облика дано в записях В. Ф. Одоевского: «Не был пьяница. Росту среднего, плотного, красивой наружности, глаза большие, парик носил». И еще одно, несколько неожиданное для виртуоза-скрипача примечание: «Пальцы у Хандошкина были толсты».

Умер Хандошкин в Петербурге 18 марта 1804 года, «прийдя в кабинет за пенсионом»[24], 57 лет от роду[25]. В некрологе, посвященном ему, писали: «В прошедшем месяце умер славный российский музыкант Хандошкин»[26]. Вдове его «Елизавете Хандошкиной, оставшейся с сыном в бедности», было высочайше повелено «производить по смерть половину того пенсиона, который получал умерший муж ея»[27].

* *
*

Популярнейший русский инструментальный исполнитель своего времени, Хандошкин поражал соотечественников и заезжих иностранцев виртуозной игрой на скрипке. Его известность выходила далеко за пределы обеих русских столиц. По отзывам современников, блеском техники он затмевал таких европейских знаменитостей, как Виотти, Лолли, Местрино, Джорновики.

В особенности славился Хандошкин неподражаемым исполнением русских народных песен. Слава «первого сочинителя и игрока русских песен» указывает на то, что народная песня занимала главенствующее место в его исполнительской практи-

---

[16] «Московские ведомости», 1786, № 89. Объявления.

[17] «Московские ведомости», 1787, № 16. Разные известия.

[18] «С.-Петербургские ведомости», 1790, № 71, с. 1158.

[19] Хвостов Д. И. Полн. собр. соч., т. V. Спб., 1835, с. 330. «Музыканту Хандошкину» (1792).

[20] См.: «Московские ведомости», 1800, № 67, с. 1516.

[21] См.: J. G. Gregori. Versuch einer Beschreibung der Russische Kaiserliche Residenzstadt St. Petersbourg. Riga, 1793, s. 333.

[22] Записи В. Ф. Одоевского о Хандошкине.

[23] Там же.

[24] Там же.

[25] «Придворный отставной мундшенок Иван Евстафьев Хандошкин, возраст 57, причина смерти — паралич. Отпевал Федор, протоиерей Казанского собора, 19 марта 1804 года». Выписка из метрической книги погребений Волкова кладбища в Петербурге. ГИАЛО, ф. 879, д. 46, св. 13, л. 80.

[26] «Северный вестник», кн. II, 1804, с. 135.

[27] ЦГИА, ф. 468, 1804 г., оп. 1343, д. 3921, л. 285.

ке. В конце XVIII века интерес к народному творчеству проявлялся не только в широких слоях провинциального и столичного общества, но отчасти и в придворном кругу.

«Первое место в исполнении Хандошкина бесспорно занимала народность, тот лиризм и та сердечная теплота, которые столь свойственны русской музе»[28]. В его игре современники отмечали характерно-русскую национальную черту, которая впоследствии была так образно выражена Пушкиным: «то разгулье удалое, то сердечная тоска». Выразительность исполнения этого гениального скрипача была настолько велика, что «слушая Адажио Хандошкина, никто не в силах был удержаться от слез», а ритмическая сила такова, что при «неописуемо смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать»[29].

Хандошкин широко использовал игру на одной басовой струне[30]. Об этом говорят многие его произведения, имеющие пометку «sopra una corda». Что же касается использования приема расстроя или скордатуры[31], то она была, видимо, настолько присуща Хандошкину, что после его смерти, характеризуя политическое состояние европейских дел, современники писали: «...вся Европа, как Хантошкина скрипка на разладе»[32]. О громадном мастерстве, с каким Хандошкин владел приемом скордатуры, свидетельствует случай, когда он на вечере у С. С. Яковлева импровизировал шестнадцать вариаций с труднейшей настройкой скрипки: sol, si, re, sol[33]. Широкое использование Хандошкиным приема скордатуры характерно для связей его исполнительских приемов с искусством народных скрипачей[34].

Хандошкин обладал замечательным даром импровизации. Он «импровизировал по целым сонатам» и выходил победителем из труднейших состязаний с иностранными виртуозами, играя с ними «импровизации перед Потемкиным»[35]. Импровизационность — характерная черта исполнительского искусства Хандошкина — наложила отпечаток на все его композиторское творчество, найдя отражение не только в форме и фактуре его произведений, но и в часто встречающихся в них специальных указаниях, предусматривающих свободную импровизацию исполнителя.

Виртуозность техники Хандошкин сохранил до последних лет жизни «и на сем возрасте играл арпеджии коротеньким Тартиниевским смычком»[36]. Последнее указывает на то, что Хандошкин применял смычок конструкции Тартини (короче появившегося уже в конце XVIII века Туртовского смычка), с прямой тростью и канелировкой — продольными вырезами в месте держания смычка для большего удобства играющего.

Исполнительская деятельность Хандошкина была связана не только с придворно-аристократическим музицированием, но и с игрой в более широких кругах слушателей. Он давал концерты в театральных залах того времени и в учебных заведениях. С. Н. Глинка, описывая годы учения в сухопутном шляхетском корпусе, упоминает Хандошкина в числе «тогдашних виртуозов», приглашавшихся для «увеселения нас концертами»[37].

Мы встречаем Хандошкина в числе участников домашних любительских спек-

---

[28] Арнольд Ю. Возможно ли в музыкальном искусстве установление характеристически-самостоятельной русской национальной школы и на каких данных должна таковая основываться? — «Баян», 1888, № 17, с. 150.

[29] Там же, с. 150. Записано со слов известного мецената П. И. Юшкова, неоднократно слышавшего игру Хандошкина.

[30] Черлицкий Н. К. Музыкальное руководство для артистов и любителей музыки. Спб., 1852, с. 42.

[31] Скордатура — неоднократные изменения строя скрипки в соответствии с тональностью исполняемой пьесы. Благодаря этому приему скрипач получает возможность извлекать из своего инструмента такие сочетания звуков и аккордов, которые при нормальном строе извлечь невозможно.

[32] Письмо гр. Ф. В. Ростопчина к кн. Н. Д. Цицианову от 17 января 1866 года. См.: «Девятнадцатый век». Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым, кн. 2. 1872, с. 108.

[33] Записи В. Ф. Одоевского о Хандошкине.

Об использовании Хандошкиным приема «расстроя» говорится во многих современных ему газетных объявлениях, например:

«В четверток 12 числа сего месяца на здешнем немецком театре дан будет музыкальный концерт, в котором г. Хандошкин играть будет на расстроенной скрипице» («Спб. ведомости», 1780, № 20, с. 246).

[34] Хотя современники часто говорят об использовании Хандошкиным скордатуры, ни в одном дошедшем до нас его произведении (печатном или рукописном) нет ни малейшего намека на применение этого приема (примеч. Б. В. Доброхотова).

[35] Записи В. Ф. Одоевского о Хандошкине.

[36] Там же.

[37] Глинка С. Н. Записки. Спб., 1895, с. 117.

таклей. Кн. И. М. Долгорукий, игравший в одном из таких спектаклей роль Альмавивы в опере «Севильский цирюльник» Паизиелло, рассказывает, что «спел довольно исправно свою арию, которую вторил мне на скрипке известной Хандошкин»[38].

Имеются сведения о том, что русские песни Хандошкин разыгрывал не только при дворе и в домах знати, но и на площадях. Последнее следует понимать, как непосредственное участие Хандошкина в качестве исполнителя в народных гуляньях и празднествах.

Вероятно, Хандошкин собирал народные песни, как и его современник — известный композитор И. А. Козловский. Последний, по словам очевидцев, нередко «бродил в народе, по харчевням и кабакам и прислушивался к народным песням. На площадях ловил мужиков и баб и заставлял их петь у возов или у ларей торговцев»[39].

Хандошкин обладал разнообразными дарованиями. Кроме игры на скрипке он проявил себя как дирижер, педагог, композитор. Сохранились сведения о громадном успехе, которым пользовался в Петербурге оркестр, игравший под его управлением[40]. В течение всей своей музыкальной деятельности он занимался педагогикой. Как уже указывалось, Хандошкин в 1764 году преподавал в инструментальных классах Академии художеств, где у него было двенадцать учеников. Преподавал он и в театре К. Книппера. Судя по реестру воспитанников этого театра, подписанному Хандошкиным, у него учились игре на скрипке: А. И. Бобров, И. В. Колесин, А. И. Соколов, П. А. Смирнов, Г. Н. Теплов. Каталог нотной библиотеки театра показывает, что в нее входили произведения Баха, Гайдна, Боккерини, Пуньяни, Тартини, Стамица[41]. Вел педагогическую работу Хандошкин и при Театральной дирекции. Из учеников Хандошкина по придворному оркестру получил известность И. Ф. Яблочкин — видный скрипач и композитор[42]. В 1801—1802 годах Хандошкин учил в Москве игре на скрипке П. И. Бибикова[43]. Имена многих других учеников Хандошкина нам пока неизвестны.

* *
*

Хандошкин был не только замечательным исполнителем, но и самобытным композитором инструментальной музыки, автором многочисленных скрипичных произведений, а также сочинений для оркестра.

Однако изучение творчества Хандошкина затруднялось тем, что многие его сочинения до недавнего времени не были обнаружены. В настоящее время изучение сохранившихся в единичных экземплярах изданных произведений и рукописей Хандошкина позволяет более полно, чем это представлялось ранее, уяснить значение его композиторской деятельности.

Из собранных материалов становится понятным значение Хандошкина, как единственного пока известного нам русского композитора XVIII века, посвятившего себя исключительно творчеству в области чистой инструментальной музыки. Интересы других крупных мастеров этого периода истории русской музыки в основном были направлены в сферу оперного жанра[44].

Для Хандошкина — «играющего на скрипке композитора» — исполнительское искусство явилось средством реализации его творческих композиторских устремлений. Основной сферой этих устремлений была скрипичная музыка. В ней со всей полнотой и разнообразием раскрывается самобытный мелодический талант Хандошкина, его фантазия и блестящая техническая выдумка.

Композиторское творчество Хандошкина, связанное с народными традициями

---

[38] Долгорукий И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, написанная мной самим и начатая в Москве 1788 года в августе месяце на 25 году от рождения моего <...> Пг., 1916, с. 69. Описываемый спектакль был дан в 1785 году в Царском селе в доме генеральши Бороздиной.

[39] Трубицын Н. А. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. Спб., 1912, с. 38.

[40] См.: Липаев И. В. Оркестровые музыканты. Исторические и бытовые очерки. Спб., 1904, с. 81.

[41] См.: Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972, с. 26—27.

[42] Иван Федорович Яблочкин (1762—1848) — предок народной артистки СССР А. А. Яблочкиной.

[43] См.: Письма к Н. И. Соймоновой от разных лиц. МГОА, 5 отд., оп. 1870, св. I, ед. хр. 3, л. 129.

[44] Кроме опер многие композиторы писали также музыку для хора a'cappella (примеч. Б. В. Доброхотова).

игры на скрипке, с инструментальным преломлением народной песни, нашло свое художественное претворение в созданном им жанре скрипичной музыки — «Русской песне с вариациями» и в самобытной национальной трактовке циклической формы инструментальной музыки — сонаты.

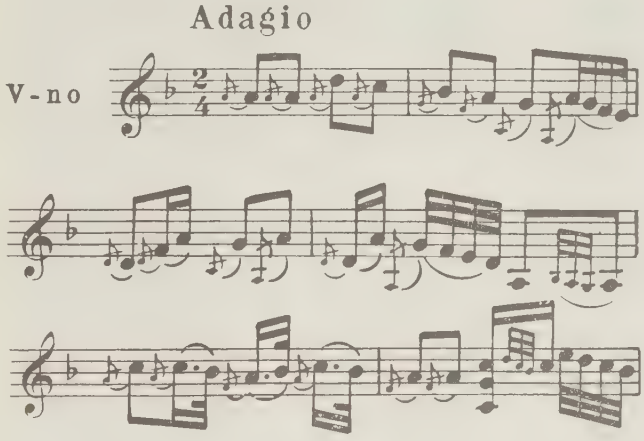
Громадное количество «Русских песен с вариациями» Хандошкина дает представление о размахе его творческой инициативы в этом жанре скрипичной музыки XVIII века [45]. В вариациях Хандошкина получили своеобразное преломление принципы народно-песенной куплетности. Обилие вариационных циклов с сопровождением другого струнного инструмента (вторая скрипка, альт, бас) указывает на народно-бытовые истоки его скрипичного искусства.

Вариационные циклы Хандошкина впервые выявляют национальные особенности русского скрипичного стиля, основанного на широкой напевности. В песенных вариациях Хандошкин предстает перед нами как создатель русской инструментальной кантилены лирико-элегического склада, достигшей позже своего высшего развития в творчестве П. И. Чайковского.

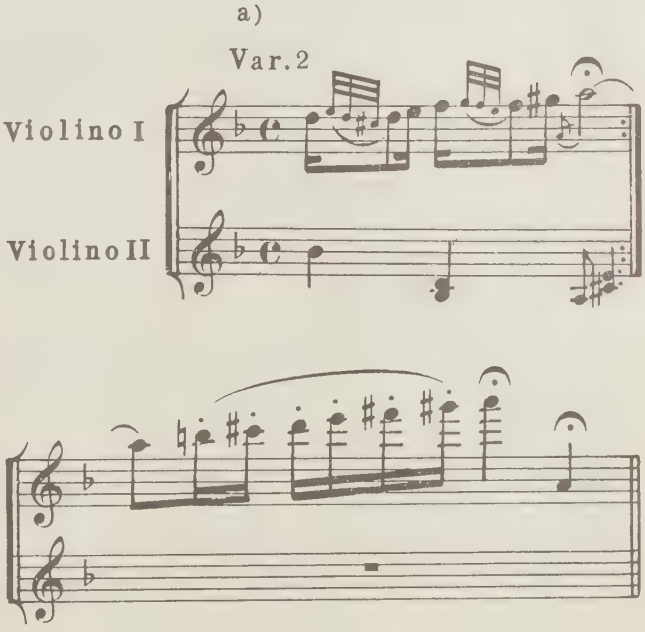
Яркий импровизаторский талант и тонкое чутье инструментального тембра, присущие Хандошкину, привносят в его «песенные вариации» большую свежесть и оригинальность колорита. Благодаря искусному распределению голосов, противопоставлению и сочетанию различных скрипичных регистров, он добивается в своих песенных вариациях для двух скрипок поразительной экспрессии, сочности и колоритности звучания, воспринимаемого слушателем как звучание небольшого инструментального ансамбля.

Инструментальная фактура вариаций отличается богатством применяемых технических приемов скрипичной игры и ритмической изобретательностью. Привлекает внимание необычное для XVIII века широкое применение колористических средств скрипичной игры. Здесь у Хандошкина много «прозрений» в будущее.

Импровизационный стиль исполнения Хандошкина нашел отражение в богатстве и своеобразии орнаментики. Прекрасным образцом его орнаментики, напоминающем об изумительном узорчатом искусстве народных вышивок и резьбы, является изложение песенной темы в вариациях «Дорогая моя гостейка». Подчеркивая своеобразие этого очаровательного напева, Хандошкин излагает тему, окружая ее тончайшим узором форшлагов — прием, идущий от народной музыкальной практики игры на духовых и смычковых инструментах.

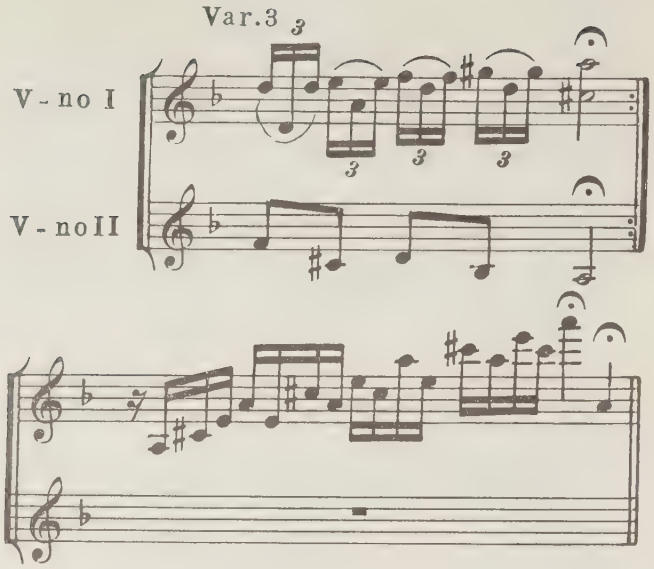



Примером виртуозного мастерства могут служить каденции, которыми Хандошкин заканчивает каждую из вариаций песни «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок»:




[45] До нас дошло сорок два бесспорно подлинных вариационных цикла Хандошкина; из них один сборник вышел без указания опуса (1783), три помечены опусами 1, 2, 4 и два сохранились в рукописях (примеч. Б. В. Доброхотова).

б)




Небезынтересно указать на проникновение в песенно-вариационную орнаментику Хандошкина интонаций и ритмических оборотов, родственных цыганскому фольклору, особенно в вариациях быстрого темпа (в последней четверти XVIII века в России искусство цыган — певцов и гитаристов — пользовалось широкой популярностью).

Вариации Хандошкина представляют большие технические трудности и для современных скрипачей, свидетельствуя о его громадном виртуозном мастерстве. Неудивительно, что современники говорили Хандошкину, что «его песен играть нельзя»[46]. В особенности высоко развита у Хандошкина техника двойных нот и аккордов. Не менее интересна техника смычка. В его вариациях мы находим тонко дифференцированные штрихи, разнообразное применение летучих штрихов и стаккато, что редко встречается в практике скрипичной игры XVIII века. Разнообразие штрихов связано с исключительным ритмическим богатством музыки Хандошкина: оно подчинено не внешним техническим приемам виртуоза, а проистекает из самого музыкального содержания.

«Русские песни с вариациями» Хандошкина — это наиболее содержательное и совершенное из всего того, что создано было русскими композиторами XVIII века в области инструментальной музыки. Они сыграли важную роль в развитии русского вариационного стиля, послужив образцами для позднейших фортепианных и гитарных вариаций на русские песни.

Отметим, что вариации, созданные Хандошкиным, становились важнейшим педагогическим пособием той поры. Об этом свидетельствует факт помещения в русском издании скрипичной школы Роде, Бальота (Байо), Крейцера (Спб., 1812) добавления, состоящего «из употребительных новейших «Русских песен с вариациями» различных авторов. В это добавление вошли четыре цикла Хандошкина: «Как по мосту, мосту», «По горам», «Во поле береза стояла», «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь». Подбор этих циклов показывает, что из произведений Хандошкина русская скрипичная педагогика той поры считала наиболее важным, доступным и полезным для обучения учащихся.

Тематизм вариаций Хандошкина своеобразен. Народный напев редко дается им в соответствии с песенными сборниками его времени. Хандошкин либо использует другие напевы, бытовавшие в народе, либо уже в первом изложении, в соответствии с возможностями скрипки, видоизменяет его. Некоторые мелодии разработанных им русских песен отсутствуют в песенных сборниках XVIII века. По-видимому, они впервые записаны Хандошкиным. Его вариационные циклы дают нам основание видеть в нем одного из первых композиторов, широко использовавших в своей инструментальной музыке материал русского фольклора.

Чрезвычайно интересно свидетельство современника и почитателя таланта Хандошкина писателя С. Н. Глинки. Приведем его: «Скрыпач и виртуоз наш Хандошкин был еще жив, когда появилась первая Русская песня Кашина. Кашин, — говорил он, — хочет перебить мои песни: не боюсь — фортепианам трудно перебить скрыпку, но он с своим добром далеко пойдет!»[47]

Важное место в развитии русского национального стиля, наряду с клавирными сонатами Бортнянского, занимают скрипичные сонаты Хандошкина[48]. Отметим различие в художественной направленно-

[46] Записи В. Ф. Одоевского о Хандошкине.

[47] Глинка С. Н. Память Д. Н. Кашину. — «Русский вестник», 1842, № 1, с. 12—14.

[48] В. Ф. Одоевский упоминает в своих записях о двенадцати сонатах Хандошкина. В настоящее время известны лишь четыре сонаты: три для скрипки соло и одна для скрипки с басом.

сти камерно-инструментального творчества этих двух крупнейших русских композиторов инструментальной музыки XVIII века. Бортнянский в своих инструментальных произведениях тяготеет больше к изящной камерности, обусловленной эстетическими требованиями замкнутого придворно-аристократического круга. Для этого типа музицирования характерным было камерное звучание в небольшом по размеру помещении. Хандошкин — исполнитель и композитор — был связан с более широкими демократическими кругами слушателей. Отсюда иная направленность его исполнительского стиля, импровизационность и блестящая концертность изложения, а главное — богатое использование народно-песенного творчества.

Следует опровергнуть, как необоснованное, мнение Финдейзена о том, что «более крупные формы (соната) Хандошкину были, по-видимому, не по плечу»[49]. В скрипичных сонатах он самостоятельно и разносторонне раскрывает этот жанр инструментальной музыки.

Обращает на себя внимание разнообразная манера изложения сонат: для скрипки соло, для скрипки с басом. Различная манера изложения повлияла и на особенности их скрипичной фактуры.

Тематически сонаты Хандошкина не связаны непосредственно с фольклором. Однако широкая напевность кантиленных частей, мягкость и задушевность музыки, несомненно, возникли в результате плодотворных народных влияний.

В сонатах для скрипки соло ор. 3 Хандошкина подчеркнуты выразительные и технические средства скрипки как сольного инструмента, не опирающегося на сопровождение. По тематизму и методам развития они вполне самостоятельны и отличаются широтой и содержательностью замысла.

В единственной сохранившейся рукописной сонате Хандошкина для скрипки и баса с новой стороны раскрывается импровизационная сторона его творчества. Соната состоит из Adagio для скрипки и баса, непосредственно переходящего во вторую часть — каприччио для скрипки соло. Это единственное произведение подобной оригинальной формы в скрипичной литературе. Возможно, что это запись одной из тех сонат, которые так часто, по словам Одоевского, импровизировал Хандошкин.

Окидывая взглядом композиторское творчество Хандошкина, мы видим в нем проявление самобытной личности русского художника, своеобразие музыкального мышления которого связано с национальной трактовкой скрипки. Глубоко русский композитор, он избегал проторенных путей, сложившихся в западноевропейской музыке второй половины XVIII века. Опираясь на художественные традиции народного искусства, развивая и обогащая скрипичную технику, Хандошкин создал законченные образцы русской скрипичной музыки XVIII века. Его с полным основанием можно считать родоначальником русской скрипичной литературы и сольно-концертного инструментального стиля.

И. М. Ямпольский

---

[49] Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2. М.—Л., 1929, с. 344.

Важнейшие особенности стиля Хандошкина связаны, прежде всего, с поразительной «скрипичностью» его музыки. Конечно, как всякое художественное явление, произведения Хандошкина можно анализировать, но познать их можно только в звучании того инструмента, для которого они предназначались.

В наследие Хандошкина входят произведения только двух жанров — вариации на темы русских песен и сонаты, причем вариационные циклы по количеству явно преобладают. Исполнением своих вариаций Хандошкин, по словам современников, производил исключительное впечатление на слушателей. Обладая блестящей фантазией, он мог импровизировать крупные сочинения вариационного характера. К сожалению, была издана лишь небольшая часть его произведений.

Из четырех опубликованных сборников созданного им скрипичного жанра — «Русские песни с вариациями» — при жизни Хандошкина вышли только три: издание 1783 года, опусы I (1793) и 2 (1796). Опус 4, по-видимому, составлен издателем по рукописям Хандошкина после его смерти. В рукописи осталось два его сборника.

Каковы отличительные особенности стиля этих вариаций? Прежде всего — характер тематизма. Кроме старинных русских народных песен использованы и песни, сочиненные в народном духе самим Хандошкиным или современными ему авторами. Во всяком случае, в песенных сборниках XVIII века их мелодии отсутствуют.

Отметим, что если в песенных сборниках XVIII века песни записывались с подтекстованными нотами (Трутовский, Прач, Герстенберг и Дитмар), а в других случаях (Чулков) приводились лишь тексты песен, то Хандошкин, обращаясь к народной песне, записывал только мелодию, которая и становилась основой его вариационных циклов.

В ряде случаев («Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», «Молодка, молодка молодая», «Дорогая моя гостейка») Хандошкин писал вариации на два разных напева одноименной песни. Нередко тема уже в первом проведении дается в сильно измененном виде. «Работая над материалом народной песни, — отмечает О. Е. Левашева, — Хандошкин свободно трактует народную тему, стараясь придать ей новый поэтический облик. Такой творческий подход нередко проявляется у него даже в самой теме, которую он по-своему «распевает» и мелодически обогащает...»[1] В подобных случаях, а они очень часты у Хандошкина, тема как бы выносится за скобки и цикл прямо начинается с вариаций, из которых первая обычно наиболее близка к народному прообразу. В то же время основные очертания темы сквозят во всех вариациях. Создается нечто подобное вариационному циклу Ф. Куперена «Les Folies françoises ou les Dominos», в котором широко известная тема этого танца не появляется в начале цикла, хотя ее гармонические устои прослушиваются очень отчетливо.

В строении цикла, при кажущейся на первый взгляд однотипности фигурационного развития, прослеживаются различные закономерности. Иногда наибольшая близость к теме ощущается не в начале, а в конце цикла. Он дается как бы обращенно, стремится не от темы, а к теме. В некоторых циклах четные и нечетные вариации образуют пару, контрастирующую по характеру.

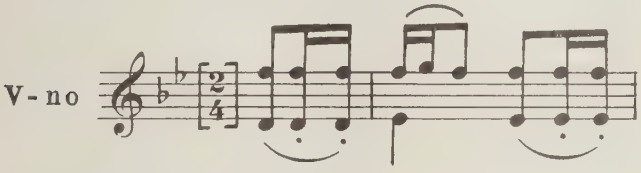
В цикле на тему песни «Дорогая ты моя матушка» все вариации по интонационному строю близки к теме. Цифры, обозначающие порядок вариаций, в цикле отсутствуют. В вариациях «Дорогая моя

[1] Левашева О. Е. Русская музыка в конце XVIII века и ее основные жанры. — В кн.: История русской музыки, т. I. М., 1972, с. 205.

гостейка» тема повторяется несколько раз, отчего образуется подобие рондообразности. В вариациях на тему необозначенной песни («Козачок») после появления ряда вариаций в одноименном миноре цифры, указывающие порядок следования вариаций, исчезают, и музыка течет довольно свободно, непринужденно, вплоть до появления следующей мажорной группы вариаций.

Масштабы вариационных циклов Хандошкина различны, от сжатых и лаконичных, включающих всего четыре вариации, до больших, развернутых композиций, в которых число вариаций достигает сорока.

В изложении вариаций встречаются неожиданные для своего времени приемы. Например, в одной из вариаций на тему песни «Молодка, молодка молодая» Хандошкин вводит в распевном мелодическом движении децимы. Еще более широкую, почти выходящую за пределы нормальной руки скрипача растяжку применяет он в вариации четвертой цикла «Как по мосту, мосту»:




Довольно широко используется стаккато как вверх, так и вниз смычком. При исполнении стаккато вниз смычком образуется очень сложный переход на следующий «низкий» звук. Но, вероятно, преодоление непривычных трудностей входило в блестящий концертный план вариаций. Ведь они, в своей основной массе, лишены черт камерности — это настоящий концертный стиль!

Вариации Хандошкина достаточно сложны для исполнения и в наши дни. Стаккато, летучие и комбинированные штрихи, сложные двойные ноты и аккорды, расширение диапазона скрипки вплоть до высочайших регистров — все это показывает, каким блестящим и смелым виртуозом был их автор.

Важно, что в целом придерживаясь общеевропейской схемы построения вариационного цикла, Хандошкин вносит в него чисто русское начало. Оно сказывается не только в использовании русских народных песен в качестве тем, но и в фактуре вариаций, нередко пронизанной чертами подголосочной полифонии, столь присущей отечественной народной песне.

Рассмотрим теперь сохранившиеся, бесспорно подлинные циклы Хандошкина, отмечая, в первую очередь, не то общее, что свойственно всей музыке XVIII века, а то индивидуальное, что присуще только им.

В первом рукописном сборнике Хандошкина ощущается явно «заготовочный» характер. В нем восемнадцать вариационных циклов, что резко отличает его от всех сборников, опубликованных при жизни композитора и включающих только шесть-семь циклов. Имеется еще одно свидетельство подготовительного характера сборника: против цифр, обозначающих порядок каждого цикла, стоят другие, вписанные позже той же рукой и указывающие на порядок использования их в печатных изданиях. Такой же предварительный характер сказывается в использовании принципа остинатного баса. При создании этого сборника Хандошкину было важно определить гармоническую основу цикла, а затем, в изданных вариантах, он дает второй голос в более развитом виде.

Примечательно, что только в этом сборнике Хандошкина имеются вариации, написанные на темы песен эпического склада: «Что пониже было города Саратова» и «Не бушуйте, ветры буйные». Отдельные места в медленных вариациях создают впечатление хорового звучания[2].

В цикле третьем, написанном на тему песни, напев которой отсутствует в песенных сборниках XVIII века, обращает внимание вариация пятая, идущая в одноименной тональности. Это прием необычайно редкий в творчестве Хандошкина и повторяющийся только в трио менуэта третьей сонаты для скрипки соло.

Несмотря на некоторую недоработанность отдельных циклов и очень упрощенное изложение партии второго голоса, данный рукописный сборник Хандошкина имеет несомненную ценность, в первую очередь потому, что многие помещенные в нем песни с вариациями не повторены ни в одном из изданных сборников и, таким образом, сохранились только в этой рукописи.

В 1783 году появился первый известный нам опубликованный сборник вариаций Хандошкина (без опуса). Он отличается от всех последующих изданных сборников.

[2] На эпичность некоторых песен этого сборника обратил внимание Ю. В. Келдыш. — См.: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 408—409.

Прежде всего, только в нем сопровождение изложено в виде инструментального дуэта разных составов: в первом цикле для второго голоса использована альто-виола (одно из старинных наименований альта), все остальные циклы написаны с сопровождением баса. По терминологии XVIII века под басом подразумевались виолончель и контрабас. Судя по тесситуре партии баса, Хандошкин несомненно имел в виду не контрабас, а виолончель. Кстати, в одном его позднем сборнике инструмент, исполняющий партию баса, точно обозначен как виолончель.

Украшением сборника являются вариации для скрипки и альта на тему песни «Ах, по мосту, мосту». Партия скрипки идентична варианту, помещенному в предыдущем рукописном сборнике, но в нем бас вообще не выписан, в вариациях же для скрипки и альта его партия разработана интересно и значительно. Такой состав инструментов встречается в вариационных циклах Хандошкина единственный раз.

Примечательны не выписанные цифрами, но явно подразумевающиеся аппликатурные детали, обозначенные пометками per una corda и per due corda. Судя по этим указаниям, Хандошкин широко использовал игру на одной или двух струнах в довольно высоких позициях. Интересный прием встречается в пятой вариации: согласно точному указанию автора, при повторении музыка должна исполняться октавой ниже, чем в первом проведении. В вариации шестой оба инструмента, играя pizzicato, явно воссоздают звучание балалайки. В восьмой вариации Хандошкин использует натуральные флажолеты, помеченные словом fistulo. Вариация двенадцатая изобилует скачками через несколько струн, создающими эффект скрытого многоголосия — верхний голос все время повторяется на одной высоте, нижний непрерывно движется, напоминая по своим контурам основную тему.

Вариации для скрипки и альта привлекают размашистой удалью музыки. Они близки по духу к плясовой песне, взятой Хандошкиным в качестве основного напева. Альт использован довольно необычно для ансамблей XVIII века. Его партия свидетельствует, что русские альтисты того времени в достаточно высокой степени владели разнообразными приемами игры.

В вариациях на тему «Ах, талан ли мой, талан», как и в двух последующих циклах, партия баса повторяется без изменений. Здесь впервые у Хандошкина появляется отмеченный выше прием — стаккато вверх смычком. В третьей и четвертой вариациях использована одновременная игра на двух струнах: в этом случае звуки нижнего голоса везде должны сокращаться по длительности, «зацепляться» и затем «отпускаться». В седьмой и восьмой вариациях Хандошкин довольно подробно указывает аппликатуру, обозначая ее цифрами. В ряде вольт этого цикла встречается восходящий ход *си-бемоль — до-диез*. Это не описка, так как подобный ход встречается в цикле неоднократно.

Примечателен цикл «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», в котором использована совершенно необычная для струнной музыки XVIII века тональность *b-moll*, что совпадает с тональностью одноименной песни в сборнике Львова-Прача. Несмотря на трудность этой тональности, музыка во всех вариациях удобна, прямо «ложится в пальцы» скрипача. Интересно, что акценты в вариациях не совпадают с акцентами, указанными в теме. Широко использованы трели на коротких звуках. В вариациях пятой и шестой вводится обозначение sopra una corda. Обращает внимание то, что Хандошкин в данном цикле в одних случаях ставит f, в других — for: вероятно, f означает акцент в piano, for — реальную громкую звучность. В этом цикле Хандошкин, по меткому определению И. М. Ямпольского, «предстает перед нами как создатель русской инструментальной кантилены лирико-элегического склада»[3].

В цикле «Ах, на что ж было, к чему было» Хандошкин в четвертой вариации впервые в бариолаже использует унисоны «открытого» и «закрытого» звука *ля*. В вариации шестой применяется уникальный для XVIII века предельно высокий регистр скрипки — движение мелодии доводится до *ми* четвертой октавы!

В циклах пятом и шестом Хандошкин отходит от принципа остинатного баса и создает широко развернутую партию второго голоса. Цикл пятый написан на мотив песни, неопубликованной в песенных сборниках XVIII века. В скрипичной партии всего цикла дано обозначение con sordino, в то же время в партии виолончели ука-

[3] Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951, с. 92. В публикации Ямпольского цикл носит название «Иерема».

зано sotto voce. В первой вариации обращают на себя внимание выразительные хроматические ходы виолончели, в четвертой вариации — sf на слабых долях такта.

В цикле шестом — «Ах, жил я, молодец» — партия виолончели также выписана полностью, но она только местами отходит от гармонической основы темы. Собственно говоря, самостоятельно развитая партия баса имеется только в теме. В вариации пятой, идущей в динамике piano, в партии баса встречается редкое у Хандошкина обозначение tenuto tutti, по-видимому, указывающее на возможность свободного исполнения партии первой скрипки. В вариации седьмой обозначение sopra una corda означает исполнение партии скрипки в довольно высоком регистре струны соль.

Первый опубликованный сборник Хандошкина показывает уже достаточную зрелость его композиторского мастерства, но это касается, в первую очередь, изложения партии сольного инструмента, возможности которого очень широко показаны во всех циклах. По художественным достоинствам в этом сборнике несомненно выделяются вариации для скрипки и альта и цикл «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь». В целом же сборник еще явно уступает последующим изданиям вариационных циклов Хандошкина.

Сборник, помеченный опусом первым, подытоживает многолетние, продолжавшиеся более десяти лет, искания и находки Хандошкина в жанре вариаций на темы русских народных песен. В сборник вошло шесть циклов, которые впервые у Хандошкина изложены для двух скрипок с равноправными партиями. Все циклы написаны в минорных тональностях, что отвечает певуче-задушевному характеру положенных в их основу напевов. Сопоставляя циклы этого сборника, можно выявить основные, присущие им черты.

Цикл первый — «Выйду ль я на реченьку» — оригинален по трактовке партии второй скрипки. Благодаря особенностям её изложения, в цикле образуются черты своеобразной рондообразности (1—2 вариации — рефрен, 3—4 вариации — куплет, 5 — рефрен, 6—9 куплет, 10—12 — рефрен).

В цикле втором — «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок» — в первую очередь примечательно наличие выписанных автором виртуозных каденций, завершающих ряд вариаций.

В цикле третьем — «Помню я молодушкой была» — интересно по тембровой окраске чередование открытых и закрытых звуков струн *ми* и *ля*.

В четвертом цикле этого опуса композитор вторично обращается к мелодии песни «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», давая, по существу, новую трактовку уже использованного им ранее напева. В значительной степени это следует отнести за счет обогащения второго голоса, приобретающего самостоятельное мелодическое значение. В этом цикле Хандошкин местами довольно подробно указывает аппликатуру, обозначая ее цифрами.

Цикл пятый — «Во поле береза стояла» — прекрасно передает характер этой песни, звучащей в народе и поныне. Здесь ощущается своеобразная рондообразность, образуемая партией второй скрипки.

В цикле шестом — «Кто мог любить так страстно, как я люблю тебя» — появляется остинатное изложение партии второго голоса, на фоне которого первая скрипка вышивает свои сложные орнаментальные узоры.

Опус второй, включающий семь вариационных циклов, отделен от предыдущего всего только тремя годами, но в нем ощущается много совершенно новых стилистических черт. Прежде всего — партия второй скрипки во всех циклах развита чрезвычайно самостоятельно и широко (единственное исключение — вариации на тему песни «Молодка, молодка молодая»).

Открывается сборник циклом «Как на дубчике два голубчика». В нем нечетные вариации имеют пометку dolce и несомненно исполняются в более спокойном темпе, чем следующие за ними, более оживленные по фактуре, четные вариации. Весь цикл идет с сурдиной, указанной для обоих инструментов, причем сурдина сохраняется даже в нюансе forte.

В великолепном по музыке цикле — «На фартучке петушки» — иной принцип построения: после первой певучей вариации и до конца цикла движение непрерывно активизируется. В вариации четвертой на отдельных нотах появляется обозначение staccato. Судя по тому, что в аналогичных вариациях сборника такого указания не имеется, по-видимому, обозначение staccato означает не спиккато, а отрывистый штрих мартле.

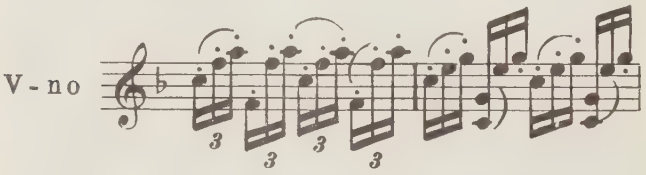
Значительно усложняются технические задачи и меняется стиль изложения. Так,

в вариациях на тему песни «Как по мосту, мосту», напев которой был использован более десяти лет назад в первом опубликованном сборнике Хандошкина, изменилось теперь буквально все: тональность вместо *A-dur — B-dur,* написаны совершенно другие вариации, использована широчайшая растяжка пальцев левой руки, по-новому трактуется партия сопровождающего голоса, теперь порученного второй скрипке. Музыка в этой версии звучит совершенно по-иному.

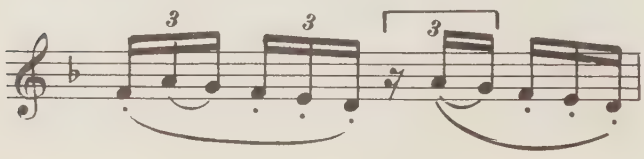
Основное в опусе втором — существенное изменение стиля Хандошкина. Если три предшествующих сборника близки традициям музыки эпохи барокко, то в опусе втором, в чем-то напоминающем скрипичную музыку Моцарта, явно ощущается приближение к стилю венской классики.

В последний, вероятно посмертный сборник, помеченный опусом четвертым, входят только два цикла, что совершенно не типично для стиля Хандошкина. Второй цикл — «То теряю, что люблю» — весь идет с сурдиной, указанной для обоих инструментов. В этом цикле встречается очень редкое для XVIII века указание, что некоторые вариации должны исполняться на скрипке без сопровождающего баса (sans basse). В вариации седьмой возникает нехарактерное для Хандошкина изменение метра (вместо 4/4 вводится 6/8).

В этом сборнике несомненно выделяются по оригинальности замысла и выполнения вариации на тему «При долинушке» (или «Калинушка»). Сравнивая опубликованную версию с рукописной копией, видим, что второй вариант значительно усложнен по своим техническим задачам. В вариации четвертой проставлены необычайно сложные, почти неисполнимые в наше время, штрихи:




В вариации шестой неоднократно проводится труднейший штрих — стаккато вниз смычком. В вариации тринадцатой встречается сложная комбинация легато и стаккато на одном движении смычка:



Самое интересное — необычайная развернутость цикла, в который входят 40 вариаций! По масштабности это произведение Хандошкина может быть сравнимо только с «Искусством смычка» Дж. Тартини. Великий итальянский скрипач, взяв за основу тему гавота Корелли, показал громадные возможности жанра фактурных вариаций. Этот громадный цикл, обогативший скрипичную технику, стал своеобразной Школой.

В свою очередь Хандошкин, несомненно знакомый с творчеством Тартини — о чем говорит фраза В. Ф. Одоевского «Тартиниева метода»[4] — как бы вступил в соревнование с ним, создав вариации на тему русской песни «При долинушке» («Калинушка»). Это произведение Хандошкина, по справедливому замечанию Г. Ф. Фесечко, является в полном смысле слова «энциклопедией скрипичной техники» той поры [5]. То, что эта «энциклопедия» создана на основе русского напева, придает ей особую значимость. Конечно, эти вариации выходят за рамки интересов самого Хандошкина-исполнителя и приобретают интерес всеобщий, становятся как бы Школой русской скрипичной игры.

Как же великолепны приемы скрипичной техники, использованные Хандошкиным в цикле «При долинушке»! Тут и двойные ноты, и движение по всему грифу, и скачки через несколько струн и т. п. В вариациях на тему «При долинушке» Хандошкин дает нам возможность «услышать» звучание скрипки в руках русского музыканта XVIII века.

Если эти вариации дошли до нас в двух идентичных вариантах (рукописная копия и опус 4), то это показывает, что спрос на такие крупные вариационные произведения в России был велик, а это в свою очередь заставляет нас признать, что мы недостаточно знаем уровень технических возможностей русских скрипачей XVIII века.

Перейдем теперь к другому, не менее важному разделу творчества Хандошкина — к его сонатам и особенностям их стиля. До нас дошли только четыре сонаты: три для скрипки соло и одна для скрипки с басом.

Жанр сольной скрипичной сонаты характерен в основном для эпохи барокко. Среди типичных его образцов можно на-

[4] Записи В. Ф. Одоевского о Хандошкине.

[5] Фесечко Г. Иван Евстафьевич Хандошкин, с. 62.

звать сонаты И. Г. Пизенделя, Ф. Джеминьяни, фантазии Г. Телемана. Дж. Тартини часто исполнял свои сонаты соло, опуская партию basso continuo и добавляя к партии скрипки двойные ноты. Высочайшего совершенства этот жанр достиг у И. С. Баха. Затем этот жанр на долгие годы выпадает из европейской музыки XVIII века и вновь возрождается только в конце века у Хандошкина, правда, на совершенно иной стилистической основе. Вместо четырехчастного цикла, преобладающего у Баха и его современников, Хандошкин использует цикл трехчастный, несущий ярко выраженные черты концертности. Вместо линеарной полифонии у него преобладает гомофонное изложение, временами сменяющееся намеками на чисто русскую подголосочную полифонию. Все части сонат Хандошкина написаны в одной тональности, за исключением трио менуэтов, изложенных в параллельной или одноименной тональности.

Можно ли говорить о возможности влияния на сонатное творчество Хандошкина сольных скрипичных сонат И. С. Баха? Известно, что первое издание скрипичных сонат и партит И. С. Баха было осуществлено в 1802 году, то есть за два года до смерти Хандошкина. В связи с этим Г. Ф. Фесечко ставит под сомнение возможность знакомства Хандошкина с баховскими сонатами. Однако возможно, что Хандошкин познакомился с сольными скрипичными сонатами и партитами И. С. Баха по рукописной копии[6] и творчески откликнулся на них — не подражая, а создав совершенно новый стиль сольной скрипичной сонаты. Но вероятнее, это гениальная вспышка мысли и чувства, озарившая музыкантов, живших в разных частях Европы и отделенных друг от друга довольно значительным отрезком времени.

Три сонаты для скрипки соло Хандошкина представляют один из наиболее зрелых и совершенных образцов творчества композитора, полностью сохранивших свое концертное значение и в наше время.

Строение цикла в сонатах для скрипки соло таково: медленная часть, сонатное аллегро или менуэт, финал в виде быстрой части танцевального характера или вариаций на тему русского народного склада.

Из трех сонат для скрипки соло выделяется своим трагедийным пафосом первая *g-moll*. Открывающий этот цикл сурововеличественный траурный марш, взрывчатая, стремительная вторая часть — своеобразная «пляска фурий» и русского склада вариационный финал по глубине и благородству музыки могут быть поставлены рядом только с мелодрамой «Орфей» Е. И. Фомина.

В более просветленных второй и третьей сонатах привлекают внимание эпизоды импровизационного характера, напоминающие о Хандошкине — блистательном импровизаторе. Если во второй сонате *Es-dur* эти «импровизации» только мелькают, то в конце первой части сонаты *D-dur* они разрастаются в широко развитую, выписанную самим автором каденцию, приобретающую характер самостоятельного значительного эпизода.

Вероятно, сонаты для скрипки соло создавались не в одно время. На это указывает разность их стиля. Если первая соната в какой-то мере перекликается с музыкой Глюка, то вторая и третья приближаются к скрипичному стилю ранней венской классики, в них звучит как бы «русская моцартиана».

Последнее из сохранившихся произведений Хандошкина — соната для скрипки с басом. Хандошкин впервые использует в жанре сонаты для скрипки двухчастный цикл, придавая его второй части черты виртуозной концертности. Соната имеет партию сопровождения только в первой части, вторая — широко развитая виртуозная каденция, включающая несколько отдельных разделов. Заканчивается она двумя аккордами с басом, чем устанавливается звуковое соответствие с первой частью.

По стилю соната с басом существенно отличается от трех сонат для скрипки соло. В первой части Adagio с ее индивидуализированной мелодикой, обилием хроматизмов сказываются черты, предвосхищающие музыку более позднего времени, в частности, скрипичную музыку Алябьева. Вторая часть — блестящее каприччио — по своей оригинальности не имеет аналогий в камерной инструментальной музыке эпохи Хандошкина. Прежде всего, необычны ее размеры. По сравнению с близкой по характеру второй частью сонаты *g-moll* (Allegro assai) вторая часть сонаты *B-dur* превышает ее по размеру почти в три раза. Правда, соната дошла до нас в рукописи, неподготовленной автором к из-

[6] В XVIII веке рукописные копии были основным средством распространения нотного материала.

данию, возможно, что каприччио — запись одной из импровизаций, которыми так славился Хандошкин. Все дошедшие до нас авторские каденции XVIII века более скромны по размеру, обычно имеют характер небольшой виртуозной вставки (это видно и по выписанным каденциям в первой части Adagio). В данном же случае включение необычайно большой по размеру части типа виртуозной каденции, идущей в стремительном темпе, ставит перед исполнителем труднейшую задачу — сохранить единство с музыкой первой части, не утерять связь с ней.

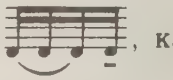
* * *

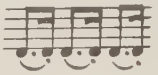
Остановимся теперь на своеобразных особенностях записи Хандошкиным нотного текста, без знания которых трудно правильно прочесть его музыку и тем самым определить ее стиль. Раскрытие этих особенностей так важно, что мы довольно подробно остановимся на них.

Прежде всего — штриховая техника и система записи лиг. Существует довольно твердо укоренившееся мнение, что в XVIII веке композиторы изредка, и весьма случайно, записывали лиги. Отсюда делается обобщающий вывод, что штрихи всецело предоставлялись на усмотрение исполнителя. Полагаем, что это мнение ошибочно!

Если в органных и отчасти клавесинных произведениях той поры лиги, как правило, отсутствуют, то у композиторов, писавших для струнных инструментов, мы видим совершенно иную картину — стремление предельно точно зафиксировать в нотах все свои исполнительские артикуляционные намерения [7].

У Хандошкина в штриховой технике везде прослеживаются абсолютно те же закономерности, конечно, обогащенные его личными творческими достижениями. Вводя обозначения динамических нюансов и темпов, он — скрипач — естественно обращал внимание и на чисто «скрипичное» оформление своей музыки. Поэтому вся штриховая техника Хандошкина воспринимается современными исполнителями вполне ясно. Отметим, что в технике смычка Хандошкин предвосхищает многие будущие достижения скрипичного искусства.

В то же время штриховая техника скрипачей во времена Хандошкина очень отличалась от той, которая считается сейчас удобной и естественной. Например, лигатура при исполнении у современных скрипачей обязательно приводит к «выскакиванию» первого звука. Аналогичго в лигатуре или  , как правило, «выскакивает» последний звук. Но во времена Хандошкина (и до него у И. С. Баха) такая лигатура, по-видимому, звучала очень естественно, не прерывая течения музыки.

В настоящее время нельзя точно определить, каким штрихом струнники XVIII века исполняли пунктирный ритм. В сонате g-moll в остинатной фигуре «баса» выписаны автором такие лиги: или , но наряду с этим встречаются пунктирные мотивы, не объединенные лигой: . В наше время общеупотребительным при исполнении подобных фигур стал штрих: 

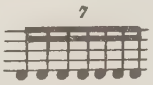
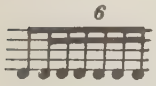
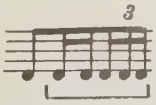
Штриховая техника Хандошкина чрезвычайно разнообразна и богата: местами встречается переход лиги через тактовую черту, часто используется прием подразумеваемых лиг. Они возникают в том случае, когда в одном голосе дается выдержанный звук, в другом — движение.

---

[7] Подтверждением может служить творчество И. С. Баха, А. Вивальди и В. А. Моцарта. Произведения И. С. Баха, его сонаты и партиты для скрипки соло и сюиты для виолончели соло известны по факсимиле, произведения Вивальди и Моцарта дошли в точнейших академических изданиях — уртекстах. Штрихам И. С. Баха посвящен ряд работ зарубежных исследователей (А. Дерфеля, А. Швейцера, П. Грюммера, А. Венцингера). Из советских работ отметим предисловие и комментарии к сюитам для виолончели соло И. С. Баха, выполненные профессором А. П. Стогорским (М., 1957). Штрихам Вивальди (как и его динамике) посвящена замечательная глава в книге Вальтера Кольнедера «Aufführungspraxis bei Vivaldi» (Leipzig, 1955). Характер штрихов Моцарта подробно разобран в работе Евы и Пауля Бадур-Скода «Интерпретация Моцарта» (М., 1972). Сопоставляя данные, приведенные в этих работах, мы видим стройную систему штрихов, присущую всему XVIII веку (конечно, с отдельными индивидуальными отклонениями).

Лишь в единичных случаях нижний голос не должен выдерживаться полностью. Кроме легато и стаккато у Хандошкина встречаются: портато (на четыре и восемь нот), скачки через несколько струн, деташе, маркато, прыгающие штрихи, прием самоаккомпанемента.

Великолепна аккордовая техника Хандошкина; он свободно исполнял аккорды вниз и вверх смычком. В отдельных случаях, в зависимости от голосоведения, указанного в нотах направлением штилей, Хандошкин арпеджировал аккорды сверху вниз.

Интересны у Хандошкина ритмические группировки. Группировка , вероятно, означает просто септоль  , группировка — секстоль  , группировка  — квинтоль. Все несимметричные группировки должны, по-видимому, исполняться нотами одинаковой длительности.

Случайные знаки альтерации у Хандошкина обычно выставляются только в одной октаве и не повторяются в других. В этих случаях чисто гармонический характер фигураций не допускает разночтений.

В тех случаях, когда в мелодии проходят хроматизмы, Хандошкин выписывает их очень тщательно, ставя все необходимые знаки альтерации. Но иногда знак альтерации не повторяется в следующем такте.

Встречается довольно много динамических обозначений: ff, f, mezzo f, mezzo voce, sotto voce, p, pp. Имеется и скользящая динамика — crescendo; обозначение diminuendo не встречается, но знак употребляется, хотя и очень редко.

В записи акцентов у Хандошкина нет единообразия. Сфорцандо, так же как и Бортнянский, он обычно обозначает знаком f в музыке, идущей в piano, и знаком ff в музыке, идущей в forte; применяются также обозначения sf и >, как правило, на слабых долях такта, чтобы подчеркнуть синкопированный характер музыки.

В рукописях, а порой и в изданиях, у Хандошкина встречается очень своеобразная система записи вольт. Вторая вольта выписывалась только с той части такта, с которой начиналось изменение текста. В порядке исключения такое обозначение вольт оставлено в сборнике восемнадцати русских песен с вариациями.

Столь же разнообразны темпы музыки Хандошкина. Быстрые темпы: Allegro assai, Allegro vivace, Allegro, Allegretto, Andantino grazioso. Медленные: Largo, Adagio, Maestoso, Moderato, Andante cantabile, Andante maestoso, Andante, Tempo di Minuetto. Однако эту вторую группу темпов у Хандошкина не следует исполнять очень медленно, движение в его музыке всегда сохраняется.

Отметим, что dolce у Хандошкина не только характер исполнения, но, по-видимому, также изменение темпа (более медленно и напевно).

Из агогических обозначений Хандошкин применяет только одно — фермату. Она в одних случаях указывает на следующую за ней каденцию, выписанную автором («Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок», сонаты *Es-dur*, *D-dur*, *B-dur*), в редких случаях — остановку. Этот вид использования ферматы предполагает небольшое предшествующее замедление движения. Напротив, фермата, поставленная на тактовой черте, указывает, что музыка должна заканчиваться без всякого замедления.

Довольно широко используются различные колористические приемы звукоизвлечения. Хандошкин применяет свирельное звучание флажолетов, обозначенных у него старинным термином fistulo. Известно, что в XVIII веке флажолеты считались одной из виртуозных трудностей и производили на слушателей ошеломляющее впечатление. Флажолеты, использованные Хандошкиным, натуральные, не требуют передвижения по грифу скрипки левой руки, «стоящей» в третьей позиции, очень удобны для исполнения и в то же время звучат блистательно.

Часто встречаются различные приемы исполнения pizzicato и чередование его с игрой смычком. Обычно исполнение pizzicato поручается сопровождающему инструменту — альту или второй скрипке, причем только изредка оба инструмента соединяются в щипковом звучании, явно подражая балалайке. В редких случаях Хандошкин применяет такой необычный для XVIII века прием, как исполнение всего цикла с сурдиной.

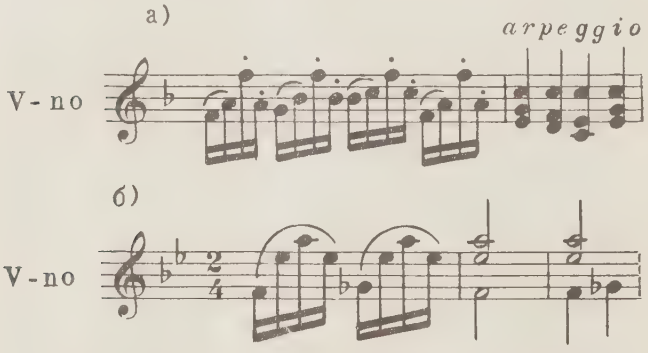
Как правило, Хандошкин пишет свои циклы в тональностях, имеющих не более

двух ключевых знаков, то есть позволяющих максимально использовать яркое звучание открытых струн. При кажущейся ограниченности такого миниатюрного состава, как струнный дуэт, возникает звучность необычайно полная, насыщенная, напоминающая звучание небольшого оркестра. Реже встречаются тональности с тремя-четырьмя ключевыми знаками и только в одном случае появляется необычная для струнной музыки XVIII века тональность *b-moll*, совершенно исключающая возможность использования открытых струн и тем создающая задумчиво-приглушенную звучность.

Хандошкин значительно расширил «игровой» диапазон скрипки. Обычно при проведении партии первой скрипки в высоком регистре Хандошкин пишет «8-va» и только в одном единственном случае (ор. 4) указывается «8-va alto». Судя по тому, что в абсолютно идентичном варианте, помещенном в рукописном сборнике, это место просто выписано нотами октавой выше, несомненно, в данном случае в издание вкралась опечатка.

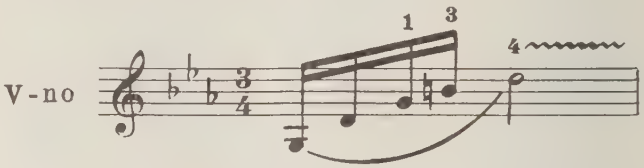
Часто Хандошкин использовал прием сокращения записи: после изложения материала у первой скрипки ставятся аккорды с пометкой Arpeggio или Col primo. В этих случаях расшифровка нот и связанной с ними лигатуры не вызывает сомнений. По традиции XVIII века при использовании сокращенной записи она расшифровывалась согласно выписанному полностью предшествовавшему такту. Автор в таких случаях не полагается на импровизацию исполнителя, а высказывает свою мысль предельно точно.

Приведем несколько примеров сокращенной записи Хандошкина:




Пожалуй, самым сложным в прочтении текста Хандошкина является его орнаментика, точнее форшлаги. Единообразия в их записи, так же как и в записи акцентов, у Хандошкина нет, в равной степени ставятся и . В эпоху Хандошкина форшлаги могли исполняться как из-за такта, так и на сильную долю. Как правило, в быстром движении преобладают форшлаги затактовые (перечеркнутые), в медленном — исполняющиеся на сильную долю.

Трели Хандошкин, в отличие от большинства композиторов XVIII века, по-видимому, исполнял с основного звука. В тех случаях, когда было возможно разночтение, он ставил перед трелью форшлаг. В первом опубликованном произведении Хандошкина «Шесть старинных русских песен» и в опусе втором на длинных нотах указано . Так как трель во всех случаях (в том числе и в этих вариациях) обозначается Хандошкиным знаком tr, возникает мысль, что в данном случае указана необходимость вибрации. Это предположение подтверждается аппликатурой, выписанной Хандошкиным:




В заключение остановимся на чрезвычайно интересном вопросе об аппликатуре Хандошкина. Он едва ли не единственный скрипач-композитор XVIII века, который местами указывал ее цифрами. Тщательно отмечая во всех произведениях чередование «открытых» и «закрытых» струн, он также дает достаточно ясное представление о своей аппликатуре. В какой-то мере на аппликатурные принципы Хандошкина указывает часто используемая им игра на одной басовой струне, охватывающая довольно высокие позиции. Прием этот получил позже широкое распространение в музыке композиторов-романтиков.

Произведения Хандошкина показывают, каким блестящим и смелым виртуозом был их автор. В области инструментального творчества Хандошкин выступил как смелый новатор, большой художник, занимающий достойное место в истории русской музыки. Как справедливо отмечает Ю. В. Келдыш, «некоторые из его творческих находок остались непревзойденными в русской музыке вплоть до Глинки» [8].

Б. В. Доброхотов

---

[8] Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века, с. 414.

# КОММЕНТАРИИ

## РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

Сборник дошел до нас в рукописи, которая, по мнению Б. Л. Вольмана и И. М. Ямпольского, является автографом Хандошкина. Хранится он в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории (№ 2 Л 135 44).

На второй странице записано: «Я цыганка молодая и цыганка не простая, знаю ворожить счастье» (текст позже вошел в оперу «Леста — Днепровская русалка» С. Давыдова). Внизу страницы приписано: «Груша, где ж твоя душа».

Сборник был пожертвован библиотеке Московской консерватории, но не неким скрипачом Л. Золотаренко, как указывает Г. Ф. Фесечко в своей книге «Иван Евстафьевич Хандошкин» (Л., 1972, с. 60), а известным московским музыкантом — виолончелистом, скрипачом и капельмейстером, дирижером балета московского Большого театра Петром Петровичем Золотаренко.

В первом сборнике Хандошкина указаны названия почти всех песен. Исключениями являются второй и третий циклы. В публикации И. М. Ямпольского второй цикл носит название «Иерема». По уточненным сведениям, это вариант песни «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь» (сборник Львова-Прача, № 18). Цикл третий, по предположению Ю. В. Келдыша, это «Козачок».

Сборник Хандошкина впервые издан И. М. Ямпольским в приложении к его книге «Русское скрипичное искусство» (М.—Л., 1951).

Циклы: «Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь», «Ах, талан ли мой, талан», «Ах, жил я, молодец», «Ах, по мосту, мосту» вошли в сборник, изданный в 1783 году; цикл «То теряю, что люблю» повторен в рукописной копии «Русские песни Хандошкина» и в сборнике, ор. 4. В данном издании приводятся лишь опубликованные варианты идентичных циклов.

## ШЕСТЬ СТАРИННЫХ РУССКИХ ПЕСЕН С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И АЛЬТО-ВИОЛЫ. ИЗДАНЫ В 1783 ГОДУ

Единственный дошедший до нас экземпляр этого издания хранится в нотном отделе ГПБ. Название на титульном листе не вполне точно определяет содержание сборника. В действительности только первое произведение изложено для скрипки и альто-виолы (одно из старинных наименований альта). Остальные пять — для скрипки и баса (виолончель).

В поставленной на титульном листе издания дате — «1786» — последняя цифра не напечатана, а вписана от руки чернилами. Б. Л. Вольман в книге «Русские печатные ноты XVIII века» (Л., 1957, с. 74) указывает, что это едва ли было недосмотром печатника. Вероятно, издатель, стремясь придавать нотам характер новинок, оставлял ненапечатанными некоторые цифры (год издания, порядок опусов и т. п.). Они потом вписывались от руки. Так было и в данном случае. Издание вышло в 1783 году и тогда же продавалось в Петербурге (см. объявление в «Спб. ведомостях», 1783, № 94)

Названия песен в сборнике не указаны; часть из них определена Г. Ф. Фесечко в его книге «Иван Евстафьевич Хандошкин». В цикле четвертом название песни установил В. В. Протопопов — «Ах, на что ж было, к чему было» (сборник Львова-Прача, № 24). Насчет песни пятого цикла Б. Л. Вольман сообщил, что в конце XVIII века мелодия этой песни пелась на слова «Раз полосоньку я жала».

Песня с вариациями «Ах, по мосту, мосту» из этого сборника опубликована С. Л. Гинзбургом в хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах» (т. 1. М., 1968).

## ШЕСТЬ РОССИЙСКИХ ПЕСЕН С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, ор. 1

О первом издании этого сборника писал швейцарский музыковед Алоиз Моозер в книге «Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle» (Lausanne, 1948—1951), в которой он поместил фотографию с титульного листа издания. Однако в архиве Моозера в Швейцарии данный сборник Хандошкина отсутствует. Первое издание многие годы разыскивалось всеми исследователями и, наконец, единственный сохранившийся экземпляр был обнаружен И. М. Ямпольским в отделе письменных источников Государственного Исторического музея.

Сборник вышел в 1793 году у И. Д. Герстенберга под названием «Шесть русских песен на две скрипки с вариациями». Титульный лист изображает сложную композицию с текстом, написанным на русском и французском языках. Посвящен сборник П. Л. Вельяминову.

На второй странице помещен текст посвящения:

«Милостивый государь!

Издаваемые ныне в свет некоторые труды мои кому приличнее могу посвятить как не вам, просвещенному любителю отечественных произведений в художествах! Без внимания вашего не имели бы они сей участи. Благосклонность ваша ко мне тем для меня чувствительнее, что я проведши лучшее время моей жизни при одних ласканиях мнимых покровителей, имел счастие в преклоняющемся уже веке моем найти только в вас деятельного оборонителя малых моих способностей. Примите снисходительно, Милостивый Государь, приношение сие, как знак истинной признательности и душевного

почтения, которые к вам питает (Милостивый Государь) ваш всеусерднейший слуга Иван Хандошкин».

Кто же такой Петр Лукич Вельяминов, которому посвятил свой цикл Хандошкин? П. Л. Вельяминов (даты рождения и смерти не установлены) — тамбовский помещик, коллежский асессор, служил директором второй экспедиции Заемного банка. Он примыкал к литературным кругам, делал переводы, писал стихи. И. И. Дмитриев назвал Вельяминова в числе литераторов, с которыми он познакомился в доме Державина. Последний посвятил Вельяминову два стихотворения: «Гость» (1783) и «Зима» (1803).

Особый интерес проявлял Вельяминов к русской народной песне. Н. А. Львов писал Вельяминову: «Ты русские песни любишь, за это тебе спасибо» (см.: «Московский журнал», 1791, кн. 1, с. 98). В приложении к «Москвитянину» (1842, № 1) указано, что Вельяминов сам сочинил песню в народном духе, получившую довольно широкую известность: «Ох, вы славные щи, вы медвянные, пузыристые».

Посвящение сборника Вельяминову представляет большой интерес. Это единственное посвящение, сделанное Хандошкиным, проливает свет на его окружение и на важный отрезок его жизни, когда после отставки он пробовал служить, но волей судьбы оказался не у дел.

Второе издание вышло в начале XIX века у Я. Пеца. Единственный сохранившийся экземпляр находится в ЦГАЛИ (ф. 2430, ед. хр. 1007). В этом издании несколько изменено заглавие сборника: «Шесть российских песен для двух скрипок с вариациями».

Названия песен и в первом, и во втором издании отсутствуют. Они установлены И. М. Ямпольским в третьем издании, вышедшем под его редакцией в 1950 году.

Песню третьего цикла И. М. Ямпольский определил как «Помню я молодушкой была». Б. Л. Вольман указывал, что эта тема является вариантом весьма распространенной в конце XVIII века песни «Как быстрый вихрь» (см.: Вольман Б. И. Хандошкин и русская песня. — Советская музыка, 1954, № 3, с. 85). Относительно песни шестого цикла О. Е. Левашева по имеющемуся у нее рукописному сборнику XVIII века определила, что это песня «Кто мог любить так страстно, как я люблю тебя».

## РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, ор. 2

На титульном листе сборника дата его появления не указана; она определена по объявлению о его продаже в «Спб. ведомостях» (1796, № 23, 24, 25, 28, 33, 34, 35). Экземпляр этого издания хранится в фонограммархиве Академии наук СССР. Они имеются также в Швейцарии (Bibliothèque publique et universitaire de Genève) и в Неаполе (Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Maiella).

Н. Ф. Финдейзен в своей книге «Очерки по истории музыки в России» (М.—Л., 1929, т. II, с. 357) поместил фото титульного листа этого сборника, а в нотном приложении (№ 146) дал песню с вариациями «На фартучке петушки», но ошибочно назвал сборник «Шесть старинных песен с вариациями для двух скрипок» и указал неверный год издания. Это единственный опубликованный при жизни Хандошкина сборник, в котором указаны названия всех песен. По свидетельству Б. Л. Вольмана, песня «На фартучке петушки» (цикл второй) в XVIII веке чаще пелась на слова «В государевой конторе сидел молодец в уборе».

## РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

Три песни, вошедшие в этот рукописный сборник, изложены в виде тем с вариациями. Партия баса в третьей песне не выписана. Сборник является рукописной копией неустановленного лица, написанной на бумаге, относящейся к 1805 году.

Сборник хранится в рукописном отделе ГБЛ (ф. 218, ед. хр. 544). «Калинушка» по рукописи издана в редакции Г. Ф. Фесечко в нотном приложении к журналу «Советская музыка», 1951, № 6.

Два цикла: «При долинушке» (или «Калинушка»), «То теряю, что люблю» буквально повторены в опубликованном сборнике, ор. 4. Поэтому в данное издание их рукописные варианты не включены, а отдельные мелкие разночтения оговорены в примечаниях к ор. 4. Из этого рукописного сборника публикуется только песня с вариациями «Косари».

## ДВЕ РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ ДЛЯ СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ, ор. 4

Сборник опубликован Ф. А. Дитмаром без указания года издания. Известно, что в 1800 году Дитмар перекупил нотоиздательскую фирму «И. Герстенберг и К°», совладельцем которой он являлся, а в 1808 году перепродал ее Клеверу. И. М. Ямпольский полагает, что данное издание могло появиться в свет до 1804 года, то есть еще при жизни композитора. Однако маловероятно, что Хандошкин, живя в Петербурге, где помещалось издательство Дитмара, допустил бы неправильное название первой песни этого сборника «Выду я на речиньку» вместо «Калинушка» или «При долинушке калинушка стояла» и не дал бы названия второй песне («То теряю, что люблю»), вошедшей в его первый рукописный сборник. Странно также отсутствие баса в первой песне и его остинатная трактовка во втором цикле, совершенно несоответствующая зрелому стилю Хандошкина. Поэтому более вероятно, что сборник составлен издателем и вышел после смерти Хандошкина между 1805 и 1808 годами. Примечательно, что впервые у Хандошкина в этом сборнике партия баса точно определена как партия виолончели.

Единственный сохранившийся экземпляр данного издания хранится в музее А. С. Пушкина в Москве (коллекция Л. И. Рабиновича, ф. 2430, оп. 1 ед. хр. 1007).

## ТРИ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО, ор. 3

На единственном сохранившемся экземпляре этих сонат, изданном у Ф. А. Дитмара, имеется пометка чернилами: «Петербургской консерватории от П. Д. Переплетчикова». Второе, не дошедшее до нас издание, вышло в середине XIX века у Ф. Т. Стелловского, о чем можно судить по каталогам издаваемых им музыкальных сочинений (Спб., 1856, 1859, 1860, 1868), третье — у П. И. Юргенсона в 1887 году. На корректуре этого издания (ЦГАЛИ, ф. 952, оп. 1, л. 1) указана фамилия

И. В. Гржимали, вероятно, редактировавшего эти сонаты и позже, в 1892 году, исполнившего первую часть сонаты g-moll в квартетном собрании Московского отделения Русского музыкального общества. В издании Юргенсона фамилия Гржимали отсутствует. Текст в этом издании местами довольно свободно переработан. Четвертое издание вышло в Москве в 1949 году под редакцией И. М. Ямпольского, положившего в основу первое издание Дитмара. Соната g-moll отдельно издана С. Л. Гинзбургом в хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах».

## СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

Соната для скрипки с басом сохранилась в чистовом автографе. На титульном листе имеется пометка «Из нот придворного музыканта Ивана Иванова». Принесена в дар публичной библиотеке Гаврушкевичем в 1852 году. Рукопись хранится в ГПБ под шифром XII 37. Первое издание сонаты в переложении для скрипки и фортепиано вышло в Москве в 1950 году, под редакцией И. М. Ямпольского и В. Я. Шебалина. Здесь нижний голос трактован как basso continuo. Однако никаких указаний на то, что Хандошкин использовал принцип цифрованного баса, в его практике не имеется. Вместе с тем бас, исполнявшийся виолончелью, встречается в большом числе его сочинений. Поэтому в издании 1950 года переложение партии баса для фортепиано стилистически не оправдано. Возможно, в силу этого соната в таком варианте никогда в концертах не исполнялась.

В данном издании соната печатается по автографу.

# SUMMARY


Ivan Khandoshkin belongs to the galaxy of talented musicians who, at the end of the eighteenth century, laid the foundations for a professional Russian composition school. A versatile musician, Khandoshkin was a pronouncedly national composer, a brilliant violinist, conductor and pedagogue, one of the first collectors of Russian folk music and the first who wrote original Russian violin compositions.

Ivan Khandoshkin was born in 1747 and little is known about his first steps in music. The assertion that he received his musical training abroad and that he was a pupil of the celebrated Tartini should be regarded as a mere legend, for we have no evidence of his sojourn in Italy. What is known as a fact, is that he studied with Tito Porta, an Italian violinist resident in Russia.

In 1762, Ivan Khandoshkin, aged 15, became a member of the Court Orchestra; subsequently he attained the posts of *Kammermusikant* and *Kapellmeister* remaining with the orchestra till 1785. There is documentary evidence that in 1764 he taught at the Musical Classes of the Academy of Arts and later on, at the Knipper Theatre.

During the seventeen-eighties Ivan Khandoshkin was active on the concert stage, appearing not only before the Court and the aristocratic public, but also before broader audiences. He played at theatre auditoria, at educational establishments, he accompanied amateur theatricals and participated in popular festivities. As a tribute to his artistic achievements Ivan Khandoshkin was elected Honorary Member of a prestigious music club in St. Petersburg.

In 1785, Khandoshkin was invited to Yekaterinoslav to teach at the Musical Academy instituted at the initiative of G. A. Potemkin. The Academy, however, was not opened and Khandoshkin did not go to that city. He spent the last years of his life in Moscow and St. Petersburg, appearing at concerts and teaching the violin. He died in St. Petersburg in 1804.

Ivan Khandoshkin was the first Russian violinist of note. His outstanding talent for improvisation and excellent technique won for Khandoshkin the admiration of his contemporaries. In particular he excelled in playing Russian folk songs, which established his reputation as "the first composer and player of Russian songs", showing that folk songs predominated in his repertoire.

In addition to being a brilliant virtuoso Khandoshkin was a composer with a large number of violin pieces and works for orchestra to his credit.

The study of Khandoshkin's music was handicapped by the fact that many of his works were not known until recently. Today, thanks to the resarch of the eminet Soviet musicologist Izrail Yampolsky who devoted several decads to collecting and investigating Khandoshkin's biographical data and work, we are in a position to throw light on Khandoshkin's musical legacy.

His music is highly original: whereas Russian composers of the time showed preference for stage music, Khandoshkin was the only one who cultivated instrumental music exclusively. His style is distinguished for profoundly national characteristics which warrant defining him as a prominent exponent of Russian instrumental music of the preGlinka epoch.

All of Ivan Khandoshkin's works fall into two categories — variations on the themes of Russian folk songs and sonatas, the former constituting by far the greater part. [1]

Khandoshkin's variation cycles are glowing examples of the Russian violin style based on broad cantilena. He treats folk themes freely, subjecting them to considerable modifications at times even in the statement of the theme. Some of the melodies occurring in his works are not to be found


[1] We know 42 variation cycles of which Khandoshkin is undisputably the author. They have been published in three collections — opuses 1, 2 and 4, and without opus number; two collections are in manuscript.

in eighteenth-century song collections and must have been recorded (or composed?) by Khandoshkin himself. In certain cases, as for instance, "O Why Are You So Sad, My Dear Friend?", "The Young Woman", "My Dear Guest", Khandoshkin elaborated variationally two tunes of songs with the same texts.

His variations are extensive concert pieces with finely devised texture, his bent for improvisation is apparent in the abundant and original ornamentation, while some of the diversified and complicated technical devices are obviously suggested by the folk fiddlers' manner of playing.

We have in our possession four sonatas by Khandoshkin, of which three are for solo violin and one for violin and continuo. Along with Bortnyansky's piano sonatas, Khandoshkin's sonatas for violin have played an important role in the evolution of Russian instrumental music. In his sonatas Khandoshkin did not utilise folk themes but the broad cantilena of their slow movements and the overall mellow and warm tone are clearly rooted in the Russian folk song.

The cycle of the sonatas for solo violin is constructed as follows: a slow movement, a sonata *allegro* or minuet and a finale in the form of either a dance-like piece in quick motion or a series of variations on a theme in the folk vein. Khandoshkin's sonatas, an example of his own original approach to the form, are distinguished by serious content and grand scope.

Even today violinists will find Khandoshkin's works fairly difficult—they abound in staccato, springing, thrown and mixed strokes, double-stopping and extension of the instrument's range to the highest limits—all of which shows what an accomplished vituoso their creator was. Drawing upon the traditions of folk art and developing further the technique of violin playing, Ivan Khandoshkin produced perfect examples of eighteenth-century Russian violin music. He can in all justice be considered the founder of the Russian violin literature and of the concert solo instrumental style.

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . . 7

РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ
ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

1. При долинушке . . . . . 13
3. . . . . 19
5. Как на матушке, на Неве реке . . . . . 25
6. Молодчик мой . . . . . 27
7. . . . . 29
8. Что пониже было города Саратова . . . . . 31
10. Косари . . . . . 34
12. . . . . 37
13. Не бушуйте, ветры буйные . . . . . 41
15. Дорогая моя гостейка . . . . . 44
16. Ах, скучно мне . . . . . 49
17. Дорогая ты моя матушка . . . . . 55
18. Молодка, молодка молодая . . . . . 59

ШЕСТЬ СТАРИННЫХ РУССКИХ ПЕСЕН С ВАРИАЦИЯМИ
ДЛЯ СКРИПКИ И АЛЬТО-ВИОЛЫ

1. Ах, по мосту, мосту . . . . . 61
2. Ах, талан ли мой, талан . . . . . 72
3. Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь . . . . . 75
4. Ах, на что ж было, к чему было . . . . . 81
5. . . . . 85
6. Ах, жил я, молодец . . . . . 91

ШЕСТЬ РОССИЙСКИХ ПЕСЕН С ВАРИАЦИЯМИ
ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, op. 1

1. Выйду ль я на реченьку . . . . . 100
2. Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок . . . . 108
3. Помню я молодушкой была . . . . . 114
4. Ах, что ж ты, голубчик, не весел сидишь . . . . . 118
5. Во поле береза стояла . . . . . 123
6. Кто мог любить так страстно, как я люблю тебя . . . 129

РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ
ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК, op. 2

1. Как на дубчике два голубчика . . . . . 134
2. На фартучке петушки . . . . . 142
3. Молодка, молодка молодая . . . . . 148
4. Долго ль мне в скуке пребывать . . . . . 152
5. Помнишь ли, сердешный друг . . . . . 156
6. По горам, по горам . . . . . 160
7. Как по мосту, мосту . . . . . 164

РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ
ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА

Косари . . . . . 170

ДВЕ РУССКИЕ ПЕСНИ С ВАРИАЦИЯМИ
ДЛЯ СКРИПКИ И ВИОЛОНЧЕЛИ, op. 4

1. При долинушке (Калинушка) . . . . . 175
2. То теряю, что люблю . . . . . 192

ТРИ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО, op. 3

Соната № 1 . . . . . 205
Соната № 2 . . . . . 223
Соната № 3 . . . . . 233

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И БАСА . . . . . 240

Жизненный и творческий путь И. Е. Хандошкина . . . . 263
Стиль И. Е. Хандошкина . . . . . 272
Комментарии . . . . . 281
Резюме (на англ. яз.) . . . . . 284

Нотное издание

ИВАН ЕВСТАФЬЕВИЧ ХАНДОШКИН

*СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ*

Памятники русского музыкального искусства

Выпуск 12

Редактор
М. Воронова
Худож. редактор
Е. Волков
Техн. редакторы
С. Буданова, Т. Сергеева
Корректор
Г. Шебаршов

Н/К

Подписано в набор 06.02.87 г. Подписано в печать 15.08.88. Формат $84\times108^{1}/_{16}$. Бумага картографическая. Гарнитура литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 18,0. Усл. п. л. 30,24. Усл. кр.-отт. 60,48. Уч.-изд. л. 27,32. Тир. 1000 экз. Изд. № 13877. Зак. 721. Цена 4 р. 80 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

LIBRARY
MAY
'83
UNIVERSITY OF TORONTO

M
2
P155
vyp.12

Pamiatniki russkogo
muzykal'nogo iskusstva

Musig

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY